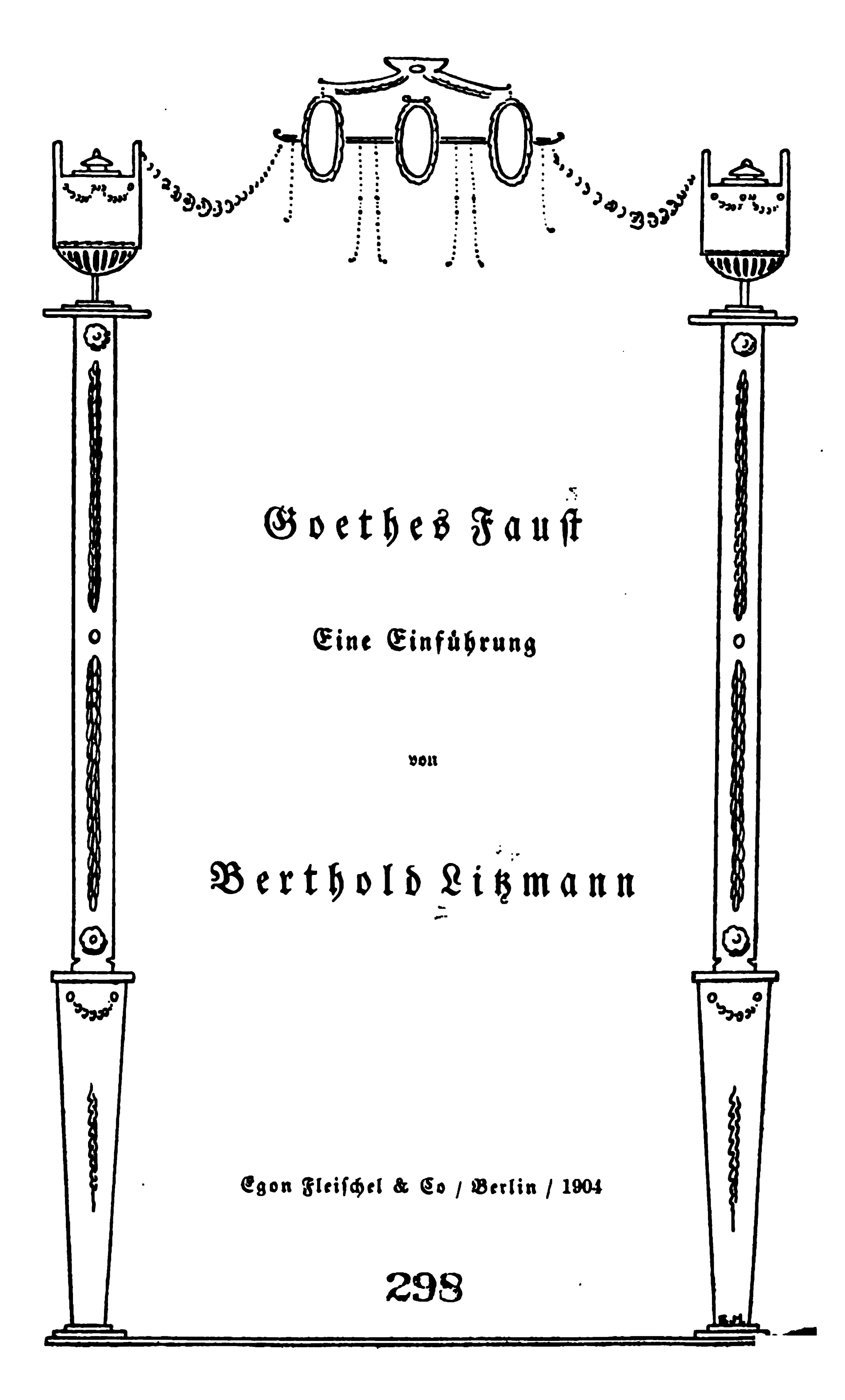



PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS




Goethes Faust



Goethes Faust

Eine Einführung

von

Berthold Litzmann

Egon Fleischel & Co / Berlin / 1904

Meinen Söhnen

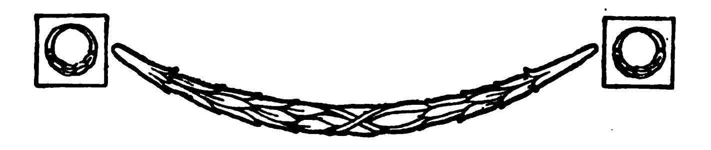
Vorwort

Im Laufe der Jahre wiederholt aus meinen Zuhörerkreisen an mich gerichtete Bitten, den Inhalt meiner Faustvorlesungen in Buchform zu veröffentlichen, lassen mich glauben, daß diese „Einführung“ in Goethes Faust auch Anderen, die bei der Lektüre sich nach einem Führer umsehen, vielleicht gute Dienste leisten kann. Es soll ebenso wie meine Vorlesung kein „Kommentar“ sein, sondern nur eine Reihe von Fragen beantworten, die sich jedem ernsthaften Leser aufdrängen, und die doch der Laie allein in den seltensten Fällen zu lösen imstande ist.

24. September 1904.

Berthold Litzmann.

Inhaltsverzeichnis



Einleitung.

Es sind jetzt rund dreißig Jahre, seit ich als Sekundaner eines Tages über den Faust geriet, und in dem unnennbaren Rausch des Entzückens, in den mich die Dichtung versetzte, sich mir eine neue Welt erschloß, von deren Großartigkeit und Schönheit ich bisher nicht entfernt eine Ahnung gehabt hatte. Alle anderen früher aufgenommenen, von Dichtung und Dichtern empfangenen Eindrücke traten zurück, erschienen als Nichts gegenüber dieser gewaltigen künstlerischen Offenbarung, wie sie mir im Faust aufging.

Jahrelang habe ich im Banne dieser Dichtung gestanden, und das kleine abgerissene, zerlesene Bändchen begleitete mich überall hin, trotzdem ich ein gut Teil davon längst auswendig wußte. Damals malte ich mir als Schönstes aus, die erste Kraft an eine Arbeit über die Faustsage einzusetzen, und auf dieser weiterbauend, in der Durchdringung und Verarbeitung der Gedankenwelt des Goethischen Faust mit die vornehmste Aufgabe

meines Lebens zu suchen. Trotzdem verstrichen fünfund=zwanzig Semester meiner akademischen Lehrtätigkeit, ohne daß ich je Goethes Faust in einer Vorlesung behandelt hätte.

Es haben da mancherlei Zufälligkeiten mitgespielt, doch der Hauptgrund ist eine gewisse Scheu gewesen, eine Scheu, die sich eben aus jenem eigentümlichen per=sönlichen Verhältnis zur Dichtung erklärt.

Eine Beschäftigung mit Goethes Faust kann zweierlei Ziele vor Augen haben. Einmal, die Dichtung in ihren Werdeprozessen zu verfolgen, die einzelnen Schichten der dichterischen Arbeit kritisch zu untersuchen, und unter peinlicher Berücksichtigung des Entwicklungsganges des Dichters im allgemeinen und im besonderen die Ar=beit seines Lebens vor den Augen der Zuhörer oder Leser wachsen und entstehen zu lassen, wie eine Pflanze. Derartige Unternehmungen aber verlangen gemeinsame Arbeit des Lehrers und der Lernenden; um sie zu wür=digen muß der Lernende mit Hand anlegen; sie gehören in die Seminare. Und die andere Art, wie man den Faust behandeln könnte, nämlich ihn wesentlich als ein=heitliches Kunstwerk, wie er da ist, zu nehmen und zu erläutern, die Schönheit und Größe des Ganzen zu er=schließen, ja die erschien mir, je mehr ich mich hinein vertiefte, ungeahnte Schwierigkeiten aufzutun. Die Dich=tung erläutern. Was heißt das? Natürlich keinen Kom=mentar liefern, nach berüchtigten Mustern, von denen das Goethe=Wort gilt: „Getretener Quark wird breit, nicht stark.“ Was aber dann? Also eine Art exegetischer Para=

phrase, die in den Geist und in den Zusammenhang der Dichtung einführt? Das war es, was mir vor Jahren vorschwebte. Aber wenn ich mir nun das was und wie näher überlegte, dann stiegen in mir Zweifel auf, ob dafür, selbst wenn es mir gelänge, die Hörer durch meine Auffassung tiefer in den Geist der Dichtung hineinzuführen, ein wirkliches ernstes Bedürfnis vorhanden sei.

Ich sagte mir, der Goethische Faust ist der wertvollste Schatz unserer gesamten deutschen Dichtung, er ist ein Quell von so sprudelnder Lebenskraft, daß, wer nur einmal daraus getrunken, immer wieder zu ihm zurückkehren und nicht müde werden wird, seinen Geist durch immer erneute Versenkung zu erquicken. Und wenn ich mir ja auch nicht verhehlte, daß bei der Tragödie zweitem Teil der unmittelbare Genuß nicht so mühelos, wie eine schöne Blume, dem sinnenden Betrachter sich entfaltet, daß hier, um zu den Schönheiten durchzudringen, es einer gewissen Energie bedürfe, so glaubte ich doch, daß diese Schwierigkeiten auch dem Einzelnen nicht unüberwindlich seien, und daß es demnach fast vermessen sei, auf diesem Wege besondere Führerdienste anzubieten.

So glaubte ich. Aber ich habe mich überzeugt, daß dieser Glaube ein Irrtum war.

Ich habe mich überzeugt, daß das persönliche Verhältnis zu Goethes Faust, das ich als ein unveräußerliches Privilegium unserer studierenden Jugend ansah, wohl zum Teil noch vorhanden ist, daß aber die letzten anderthalb Jahrzehnte doch dies Verhältnis sehr ge-

lockert haben; so sehr, daß bei vielen von einem persönlichen Verhältnis überhaupt nicht mehr gesprochen werden kann. Ich muß sagen, es hat mich geradezu erschreckt, daß nicht ein, nein drei, vier, fünfmal im Examen der allgemeinen Bildung, Kandidaten, die in ihren Fächern zum Teil ausgezeichnet beschlagen sich erwiesen, mir auf Fragen über den Inhalt und die Idee des größten deutschen Dichterwerkes, das wir besitzen, vollkommen die Antwort versagt haben, daß mir gelegentlich rundweg erklärt wurde, man habe den Faust — NB! den ersten Teil, nach dem zweiten frage ich schon gar nicht mehr — überhaupt nicht gelesen. Bei anderen ergaben sich zwar einige unklare Reminiszenzen, die zudem in einem Fall nicht auf Goethes Dichtung, sondern auf Gounods Oper als Quelle zurückgingen; aber von jener Vertrautheit, wie ich sie als selbstverständlich, als Regel glaubte annehmen zu können, ja zu müssen, war nichts zu finden. Das hat mich denn doch stutzig gemacht. Ich sagte mir, hier ist Gefahr im Verzuge. Es handelt sich dabei selbstverständlich nicht um die Examens-Fragen. Die Sache liegt tiefer.

Es handelt sich darum, daß ein Stück des edelsten Besitzes unseres geistigen Nationalvermögens durch Gleichgültigkeit der Lebenden in Gefahr ist, für die künftige Generation verloren zu gehen. Eine Brücke abbrechen ist leicht, eine neue bauen ist zehnfache Arbeit. Und weil ich mir das sage, und weil ich mich überzeugt habe, daß hier keine Zeit zu verlieren ist, und weil es meine Aufgabe

ist, die Brücken, die aus einer Periode ungeheurer schöpferischer Kraft hinüberführen in eine von neuen Idealen bewegte und verwirrte Gegenwart, nicht einfallen zu lassen, und das, was im Vergangenen lebendig ist, in seiner ganzen Größe und Schönheit den Lebenden immer wieder vor die Seele zu führen, darum habe ich alle meine Bedenken zurückgedrängt und mich an eine Erläuterung des Goethischen Faust gewagt, bestimmt, denjenigen, die ihren Faust gründlich kennen, die aber eben deshalb das Bedürfnis haben, sich immer tiefer in ihn zu versenken, einige vielleicht zu Weiterem anregende, bisher weniger Beachtetes oder Verstandenes aufhellende Beobachtungen und Winke mitzuteilen, und ihnen zum bleibenden Besitz das erläuternde Wort mitzugeben, das sie vielleicht bei der stillen Lektüre mehr als einmal entbehrt haben; denjenigen aber, die bisher scheu vor der Tür gestanden und höchstens durch eine Ritze einen flüchtigen Blick hineingeworfen haben, denen beide Flügel weit zu öffnen und sie die ganze Herrlichkeit, die sie bisher nur ahnten, mit allen Sinnen genießen zu lassen.

Ich behandle die Dichtung als Ganzes, als einheitliches, abgeschlossenes Kunstwerk, wie es vorliegt; und wir wandern so auch in diesen Stunden mit bedächtiger Schnelle, vom Himmel durch die Welt zur Hölle, und durch die Hölle hindurch zum Himmel zurück. Es kommt mir vor allem darauf an, das Problem, das den Dichter reizte, und das ihn von seinen Jünglingstagen an bis an die Schwelle des Todes beschäftigte, in seinem Kern und

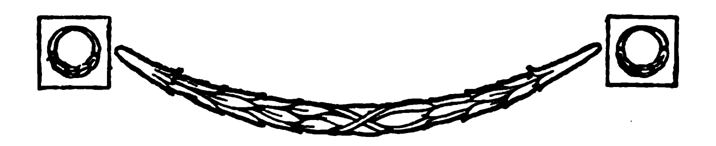
seiner Tiefe zu erfassen und, schrittweise den Dichter von Szene zu Szene begleitend, zu zeigen, wie es durchgeführt ist.

Dieser Hauptzweck wird uns aber nicht hindern, auf gewisse Eigentümlichkeiten der Komposition einzugehen, die sich erklären aus den langen Pausen, die zwischen der Arbeit lagen und die besonders in einigen nicht wegzuleugnenden Widersprüchen zutage treten. Im Gegenteil, der Leser soll auf diese Weise teilnehmen an der inneren Geschichte der Faustdichtung, dem Werden und Wachsen der einzelnen Motive, an der Betrachtung der Wandelungen, Verschiebungen, die im Laufe der Jahre teils durch veränderte Lebensperspektive des Dichters im allgemeinen, teils durch besondere Zwischenfälle gewisse Motive und Szenengruppen erfahren haben. Es wird dabei im ersten Teil der Dichtung, wo, an Vertrautes und Bekanntes anknüpfend, vieles nur andeutend berührt oder gar übersprungen werden kann, möglich sein, um so intensiver die Konstruktion der Fundamente in ihrer Anlage zu erörtern und in den verschiedenen Phasen des Baues zu beleuchten. Aber ebenso, wie ich hoffe, daß durch diese Art des Verfahrens eine Erweiterung und Vertiefung des Verständnisses für den Faust angebahnt, daß Altbekanntes dadurch in neuem Licht erscheinen wird, ebenso glaube ich, daß, wenn ich diesen Weg auch im zweiten Teil zu führen versuchte, wir alsbald gewahr würden, daß er auf diesem von den meisten bisher nur wenig, von manchen noch gar nicht betretenen Boden nicht zum Ziele führt, dem ich zustrebe.

Beim ersten Teil ist die Aufgabe, im gewissen Sinne vor Augen zu führen, wie viel auch noch dem eifrigen Faustleser gewöhnlich von dem tieferen Gehalt verborgen bleibt, wie manches Rätsel da noch geknüpft ist, das nur beim Eindringen in Wachsen und Werden des Ganzen sich erschließt.

Beim zweiten kommt es mir darauf an, zu zeigen, wie viel weniger dunkel und schwer verständlich, wie viel leichter, zugänglicher im Ganzen der Gedankengehalt der Dichtung ist, als das allgemeine Vorurteil anzunehmen geneigt ist. Beim ersten Teil werde ich daher oft zum Verweilen einladen bei Stellen, die zunächst vielleicht dieser eingehenden Erörterung nicht zu bedürfen scheinen; beim zweiten schlage ich einen Richtweg ein, der möglichst grade zum Ziel führt, die Hauptstationen, von denen Licht auf das Ganze und seine Teile strahlt, berührt, der sich bei Nebensächlichem aber nicht aufhält. Es wird ein allgemeiner Orientierungsgang sein, der zu weiterem Studium anregen, nicht End- sondern Ausgangspunkt zu persönlicher Beschäftigung mit der Tragödie zweitem Teil werden soll. Ich bin mir dabei bewußt, daß ich auf diese Weise von den vielen Rätseln, die der Dichtung zweiter Teil aufgibt, nur einen Bruchteil werde lösen können, daß noch viel zu deuten und im einzelnen zu fragen übrig bleibt. Aber einmal macht jeder von uns die Erfahrung, je älter er wird, und je öfter er zu diesem reinsten Quell höchster Poesie zurückkehrt, daß im Sinnen immer neue Gesichtspunkte auf-

tauchen und neue Geheimnisse sich erschließen und neue Fragen und Rätsel sich knüpfen, wenn andere sich lösen, so daß eine Ausschöpfung des ganzen Gehaltes der Dichtung ebenso eine Lebensarbeit ist, wie es eine war, die Dichtung zu schaffen; und andererseits glaube und hoffe ich doch, durch die Hinweise, die ich im Folgenden gebe, denen, die bisher der Faustdichtung als Ganzes scheu und skeptisch gegenüberstanden, einen Weg erschließen zu können, auf dem sie selbständig weiter wandern und bei dessen Verfolgung sie heimisch werden können auch in den labyrinthischen Pfaden des zweiten Teils.



I

Faust vor Goethe

Die Geburtsstätte der Faustdichtung ist die Sturm- und Drangperiode. Die kritische Zeit ist die Wende der sechziger und siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts. Das Zeitalter der Aufklärung hat sich überlebt, das für Gerechte und Ungerechte, für Kluge und Toren gleicherweise über die tiefsten Probleme das Licht einer phantasielosen Aufklärung zu verbreiten sich begnügt. Die Jugend, an Rousseau geschult, empört sich instinktiv gegen jene demokratische Gleichmacherei, die alles Geheime und alles Besondere im Menschen verständnislos ignoriert und jede Regung eines Sonderwillens dagegen als Rückfall in Barbarei und Schwarmgeisterei verdammt. Jahrhunderte hat man es sich auf allen Gebieten geistigen Lebens gefallen lassen: die Regeln der Vernunft regieren die Welt, das Regelmäßige ist alles, die Individualität muß sich beugen oder brechen unter dem Gesetz der Vernunft; nun bäumt sich die Jugend dawider auf, sucht

bei anderen Quellen Stillung ihres Durstes nach Erkenntnis und sucht sich andere persönliche Ideale; ein neues Persönlichkeitsideal, wie es, wir sagen eben, mit faustischen Zügen, schon in den Schriften Hamanns auftritt, und das in seines Schülers Herders Werken, vor allem in dem Reisetagebuch, schon zu auf die Sinne wirkenden Szenen sich verdichtete, die wir heute nicht lesen können, ohne wörtlichen Anklängen an die ersten Monologe des Goethischen Faust zu begegnen. Man begeistert sich für jene Naturen, die sich selbst aufs Spiel setzen, die alles, was sie haben und sind, in die Schanze schlagen, um ihr Ziel zu erreichen, mag es Erkenntnis, Genuß, Macht oder wie sonst sich nennen, jene Menschen, die unbekümmert um die persönlichen Folgen, alles niederkämpfen, was sich ihnen in den Weg stellt.

In dieser Stimmung wird die erste und gewaltigste Verkörperung trotzigen Eigenwillens geboren, aus dem Gefühl der Kraft, Prometheus der Titane, der den Göttern Hohn spricht:

> Hier sitz ich, forme Menschen
> Nach meinem Bilde.
> Ein Geschlecht, das mir gleich sei
> Zu leiden, weinen,
> Zu genießen und zu freuen sich:
> Und dein nicht zu achten wie ich.

der Jugend zum Symbol eigner Kräfte und Wünsche. Nach ähnlichen Stimmungen, Stimmen und Helden

wittert sie; nach Zeiten und Persönlichkeiten, die einen gleich starken Drang haben, sich auszuleben, nach Zeiten des Kampfes, wo im Aufeinanderplatzen der Geister die schroffsten Gegensätze trotzig ihr Recht verlangen, wo die Schwachen und Zaghaften zermalmt werden, die Großen aber, die Eigenen, das Feld behaupten oder im Sturz eine Welt mit in Trümmer schlagen.

Nirgendwo aber trat dieses dem rückschauenden, suchenden Blick der jungen Generation greifbarer und gewaltiger entgegen als in dem Zeitalter, das ihm zwei der Hauptlebensquellen zur Erneuerung der Sprache und der künstlerischen Anschauung, Luthers Bibelübersetzung und Shakespeare geschenkt, als im Zeitalter der Reformation. Welche Fülle von Kontrasten und welche Fülle von reckenhaften und geheimnisvollen Gestalten und Gewalten! Urwüchsige Manneskraft, durch kein Grübeln und Sinnen beschwert und beengt, verkörpert der Ritter mit der eisernen Hand. Und eines andern Ritters Wort klang wieder aus dieser Zeit: „die Geister erwachen, es ist eine Lust zu leben." Aber zerbrochen wurde er, wie jener im Sturm der Zeit. Denn wohl war er ein tapferer Kämpfer mit Feder und Schwert für die Sache des Glaubens, der er sich geweiht, aber zugleich schlug in seiner Brust ein heißes Herz, sinnenfreudig, schönheitsdurstig, das der Wiedergeburt der künstlerischen Formen und Ideale des klassischen Altertums, der Wiederbelebung des alten Götterhimmels mit den schönen, aber so gar nicht ehrwürdigen Gestalten, freudig entgegenjauchzte. Wie paßten diese

Ideale und Wünsche zu der Botschaft des Mönches von Wittenberg, der mit dem alten christlichen Teufel persönlich gekämpft, und der alles Heil und allen Frieden verkündete aus dem Buche der Offenbarung, das er von den Ketten löste, und der, nachdem er um den Glauben mit seinem Gott gerungen wie Jakob mit dem Engel des Herrn, sich durchgekämpft hatte zu dem Frieden mit sich und seinem Gott, daß er einer Welt von Teufeln Trotz bietet und spricht:

> Nehmen sie den Leib,
> Gut, Ehr, Kind und Weib,
> Laß fahren dahin,
> Sie haben kein Gewinn,
> Das Reich muß uns doch bleiben.

Ja, das ist aber nur der religiöse, der Glaubenskonflikt, der hier zum Austrag kommt, und so kühn der Wittenberger Mönch gegen Bindung durch Tradition sich empört, dem unverfälschten Wort Gottes beugt er sich unbedingt. Wissen und Forschen darüber hinaus, über die Grenzen der göttlichen Offenbarung, kümmern ihn nicht.

Und doch steckten in der Zeit nicht nur die beiden Kontraste, Sehnsucht nach Befreiung von der Sünden Last durch persönlichen Glauben, Sehnsucht nach fröhlichem Lebensgenuß in Kunst und Dichtung, auch tiefe Sehnsucht nach Wissen, nach Erforschung von Geheimnissen des Lebens, die die göttliche Offenbarung den Blicken der Menschen nicht enthüllt hat.

Neben der klar faßbaren historischen Gestalt des Reformators erscheint schon ziemlich früh, anfangs noch etwas nebelhaft, eine zweite Gestalt, die man kaum noch historisch nennen kann, die doch von der mythenbildenden Volksphantasie instinktmäßig als Gegenbild Luthers, der durch den Glauben zum Frieden kommt, aufgefaßt und ausgebildet worden ist, die Gestalt des Mannes, der im Zweifel verzweifelt, der Faust, dem keine Quelle menschlicher Erkenntnis genügt, der immer weiter schweift, in grenzenloser Begierde nach Wissen und Genuß, sich dem bösen Feinde in die Arme wirft, verschreibt und, nach einem kurzen Rausch der Lust, mit Leib und Seele dem Satan anheimfällt.

Das Zeitalter selbst hat keinen einzelnen Menschen hervorgebracht, der in so titanenhaften Maßen als Vertreter des unbegrenzten Wissensdranges und des Scheiterns durch diesen auftritt, wie Luther auf der andern Seite als der Held und Sieger des Glaubens, und durch den Glauben. Der Begriff, den wir heute mit Faust und faustischem Wesen verbinden, hat sich erst allmählich dadurch entwickelt, daß in einer bestimmten historischen Gestalt, die den Namen Faust führte, alle die Zeit bewegenden sogenannten faustischen, das heißt titanenhaften Elemente konzentriert wurden, so wenig diese historische Gestalt dem Bilde entsprach, das wir uns heute von Doktor Faust machen.

Die Nachrichten über den historischen Doktor Faust sind nicht sehr zahlreich und diese wieder in sich nicht

frei von Widersprüchen; sie sind aber doch zum Teil so wohl verbürgt und charakteristisch, daß man sich aus ihnen ein deutliches, wenn auch nicht gerade sehr schmeichelhaftes Bild von der Persönlichkeit machen kann, und daß man danach zugleich auch mit einiger Sicherheit ihn zeitlich fixieren kann.

Er war ein Altersgenosse Luthers, der zwischen 1480 und 1540 als lebender Zeitgenosse mehrfach erwähnt wird. Wie, mag das älteste Zeugnis des Johannes Trithemius, des Abtes zu Sponheim beweisen, der am 20. August 1507 an Joh. Wirdung schreibt: „Homo ille, de quo mihi scripsisti, Georgius Sabellicus, qui se principem necromanticorum ausus est nominare . . . . dignus est, qui verberibus castigetur, ne temere deinceps tam nefanda et ecclesiae sanctae contraria publice audeat profiteri. Quid enim aliud sunt tituli, quos sibi assumit, nisi stultissimae ac vesanae mentis indicia, qui se fatuum non philosophum ostendit . . . Sic enim titulum sibi convenientem formavit: Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, agromanticus pyromanticus, in hydra arte secundus.“

Daß diese schmeichelhafte Charakteristik sich aber auf persönliche Erfahrungen gründet, hören wir im folgenden: Als Schreiber drei Jahre zuvor aus der Mark Brandenburg heimkehrte, habe er diesen selben Menschen apud Geilenhusen oppidum angetroffen; in der Herberge habe man ihm mancherlei frivole Dinge erzählt, die jener leicht-

fertig sich vermessen habe (plura frivola, non sine magna ejus temeritate promissa). Sobald jener aber von des Trithemius Anwesenheit erfahren, sei er schleunigst aus der Herberge entwichen und nicht zu überreden gewesen, Trithemius gegenüber zu treten (quod se meis praesentaret aspectibus). Auch habe Faust mit demselben albernen Titel, den er sich beigelegt, ihn, Trithemius, durch einen Bürger begrüßen lassen.

Um die eigentümliche Gereiztheit des Trithemius und damit die Komik, die in der Situation lag, zu verstehen, muß man wissen, daß der gelehrte Abt von Sponheim selbst im Geruch der Zauberei stand, den von sich abzulenken ihm natürlich dringendes Bedürfnis war. Dadurch erklärt sich Fausts Verhalten, der in dem kleinen Nest großprahlerisch als Nekromant aufgetreten war und nun durch die unerwartete Ankunft eines so vornehmen Konkurrenten in großen Schrecken versetzt wird. Er wagt nicht, wenn Trithemius recht berichtet, ihm vor Augen zu treten und sucht nur aus der Ferne dem großen Kollegen um den Bart zu gehen mit hochtrabenden Titeln. Und Trithemius wieder, dem dieses Kollegentum in jeder Beziehung fatal ist, gerät gerade über diese Bemühungen in Zorn. Trithemius erzählt dann noch weiter zu seiner Charakteristik, er habe sich in großer Versammlung anheischig gemacht, die Werke des Plato und Aristoteles aus seiner eignen Geisteskraft in vollendeterer Gestalt wieder herzustellen. In Würzburg habe er sich gerühmt: die Wunder Christi zu tun, sei ihm ein leichtes. In Kreuznach aber,

wo er in diesem Jahre aufgetaucht sei, habe er Franz von Sickingen, der für mystische Dinge eine Schwäche besitze (hominis mysticarum rerum percupidi), so imponiert, daß er sich für Fausts Anstellung als Schulmeister verwandt habe. Er habe sich aber dort unmöglich gemacht (nefandissimo fornicationis genere cum pueris voluptari coepit) und sich der Bestrafung durch schleunige Flucht entzogen.

In ähnlichem Licht erscheint der nekromantische Landstreicher in einem Briefe des Humanisten Mutianus Rufus in Erfurt, der am 3. Oktober 1513 schreibt, vor acht Tagen sei ein gewisser Nekromant nach Erfurt gekommen (nomine Georgius Faustus, Helmitheus [Hemitheus] Hedelbergensis), ein Prahler und Narr (merus ostentator et fatuus); die Ungebildeten staunten ihn an. Er selbst habe ihn im Gasthaus prahlen hören (audivi garrientem in hospitio), aber sich nicht eingemischt. Das möchten die Theologen tun: „Quid aliena insania ad me?" Also auch hier ungefähr dasselbe Bild, doch diesmal nicht irato, sondern mit der souveränen Verachtung des Zunftgelehrten, der auf den prahlenden Landstreicher herabsieht, gezeichnet.

Daß aber dieser mehr als zweifelhafte Gesell in höfischen und Adelskreisen zuweilen Boden zu fassen und sich Gönner zu erringen gewußt hat, das geht nicht nur aus den Zeugnissen über seinen Erfurter Aufenthalt, auf die ich hier nicht eingehen kann, hervor, sondern auch aus einer der wenigen Urkunden, die wir über den historischen Faust besitzen. 1520 ist er am Bamberger

Hof gewesen, denn der Kammermeister Hans Müller trägt unter dem 20. Februar ein: „Item X guld[en] geben und geschenckt. Doctor Faustus ph[ilosoph]o zu vererung hat m[einem] g[nädigen] Herrn ein nativitet oder Indicium gemacht.“ Weniger freundliche Gesinnung verrät allerdings das zweite urkundliche Zeugnis für den historischen Faust: ein Eintrag in das Ratsprotokoll zu Ingolstadt am 17. Juni 1528: „Dem Wahrsager soll befohlen werden, daß er zu die Stadt auszieh und seinen Pfennig anderwo verzehre“ mit dem dazu gehörigen Eintrag im Register der Verwiesenen: „am Mittwoch nach Viti 1528 ist einem, der sich genannt Dr. Jörg Faustus von Heidelberg, gesagt, daß er seinen Pfennig anderswo verzehre, und hat angelobt, solche Erforderung für die Obrigkeit nicht zu ahnden noch zu äffen.“

Aus diesen gleichzeitigen, teils brieflichen teils urkundlichen Mitteilungen über den historischen Faust ergibt sich als Gemeinsames und daher Feststehendes: der Vorname Georg, die zweimalige Herkunftsbezeichnung von Heidelberg und eine Aufsehen erregende Wirksamkeit als fahrender Nekromant in dem Zeitraum von 1506—1528.

Da er bei seiner ersten Erwähnung durch Trithemius sicher schon einige Jahre dieses Leben führte, können und müssen wir wohl um 1480 seine Geburt setzen.

Aber damit sind die Anhaltspunkte noch nicht erschöpft.

Aus andern, wenn auch mehr oder minder abgeleiteten Quellen wissen wir noch mehr über ihn.

Johannes Manlius hat in seinen 1563 erschienenen locorum communium collectaneis uns eine ganze Reihe von Äußerungen Melanchthons überliefert, die dieser offenbar in seinen Vorlesungen über den übelberufenen Gesellen, den er persönlich gekannt, getan hat. In diesen Mitteilungen aber vermischt sich schon ersichtlich Sage und Geschichte. Das wichtigste daraus ist die Äußerung: „Novi quendam nomine Faustum de Kundling, quod est parvum oppidum patriae meae vicinum.“ Melanchthon stammt aus Bretten, in nächster Nähe liegt Knittlingen, das danach als Geburtsort beglaubigt ist. Daß Faust sich als Heidelberger bezeichnet, steht damit nicht in Widerspruch. Knittlingen kannte niemand, um so mehr war in aller Munde die unweit gelegene Landesuniversität Heidelberg. Die zweite Tatsache, die aus Melanchthons Munde konstatiert wird, ist ein Aufenthalt des Faust in Wittenberg vor 1532, und daß er von dort entwichen sei. Nicht so unverdächtig sind die Mitteilungen über Fausts Studien auf der Krakauer Universität. Dagegen erscheinen die Angaben über seinen Tod „ante paucos annos in pago quodam ducatus Wirtembergensis“ wieder sehr beachtenswert. Sie geben, da diese Äußerungen etwa bis 1540 reichen, nicht nur einen Anhalt für die Lebensdauer des historischen Faust, sondern sie werden auch durch andere, davon unabhängige Nachrichten, unterstützt und ergänzt. Melanchthon erzählt: „Vor wenigen Jahren saß derselbe Johannes Faustus (dieser Vorname hier zuerst) am letzten Tage sehr traurig in

einem gewissen Dorfe des Herzogtums Würtemberg. Sein Wirt spricht ihn an, warum er so traurig sei, ganz gegen Sitte und Gewohnheit — denn er war der schändlichste Hallunke (nebulo turpissimus) von verworfenem Lebenswandel dergestalt, daß er wegen seiner Begierden mehr als einmal fast wäre getötet worden — da sagte jener zu dem Wirt: Erschrick nicht diese Nacht. Um Mitternacht wird das Haus gewaltig erschüttert. Da Faust am andern Morgen nicht aufstand und es bereits nahe am Mittag war, ging der Wirt mit einigen Begleitern in sein Zimmer und fand ihn am Boden liegen, mit verdecktem Gesicht, also vom Teufel getötet."

Diese Nachricht über das Ende des historischen Faust wird, wie erwähnt, noch von anderer Seite bestätigt. Die Zimmernsche Chronik, deren Aufzeichnungen bis 1566 gehen, berichtet, daß um 1540 der weltberühmte Schwarzkünstler Faustus „zu oder doch nit weit von Staufen, dem stetlin im Breisgew" „in großem Alter" vom bösen Geist umgebracht worden.

Außer diesen Lebensdaten aber berichten die erwähnten Quellen und andere aus zeitgenössischen Mitteilungen und zum Teil auch aus Autopsie schöpfende Berichte, die in den sechziger und siebziger Jahren teils niedergeschrieben teils veröffentlicht wurden, eine große Fülle von anekdotischem Material.

Schon Melanchthon hat in seinen, danach zu schließen, sehr kurzweiligen Vorlesungen darüber viel zu erzählen gehabt. Er ist es auch, der ihm den Teufel in hündischer

Gestalt als Begleiter gibt (habebat secum canem, qui erat diabolus). Es ist aber bezeichnend, daß, was Melanchthon von ihm erzählt, wesentlich auf Prahlerei hinausläuft: Faustus rühmt sich aller möglichen Künste, aber allemal, wenn es zur Probe kommt, hat er kläglich Mißerfolg.

Die teuflische Assistenz, deren er sich erfreut, tritt nur darin zutage, daß er beim Fliegen zwar fällt, aber nicht den Hals bricht, und daß er stets seinen Verfolgern entrinnt.

Dagegen nehmen andere den anrüchigen Gesellen schon sehr viel ernsthafter. Aufzeichnungen in einer Erfurter Chronik, die etwa um 1556 abgeschlossen sein wird, berichten von Fausts Aufenthalt dort bereits fünf Geschichten, in denen er als zauberkräftiger Wundertäter allerdings mit zynischen Allüren erscheint. Der Chronist erzählt, wie Faust den Studenten den Homer erklärt und die Gestalten des Priamus, Hektor, Ajax, Ulysses, Agamemnon und andere vor ihnen habe erscheinen lassen. Er erzählt, wie Faust viel mit dem Junker Dennstett, der im Anker in der Schlossergasse wohnte, verkehrt, und daß dieser, als er einst in Prag gewesen, bei einem Gelage Faust scherzweise zitiert habe. Sofort sei Faust erschienen, habe sein Pferd abgegeben, sich zu ihnen gesetzt, vier Löcher in den Tisch gebohrt, aus deren jedem köstlicher Wein lief. Um Mitternacht schreit das Pferd, beim dritten Schrei sitzt Faust auf und reitet durch die Luft davon. Ferner die Geschichte, wie Faust Gäste geladen: sie finden

nichts vorbereitet; er klopft, es erscheinen Geister, „so schnell wie ein Pfeil", „so schnell wie der Wind". Sie genügen nicht. Der dritte, „so schnell wie ein Gedanke", wird angenommen. Schließlich eine Unterredung Fausts mit dem namentlich genannten Erfurter Franziskaner Klinge, der ihn ernstlich zur Buße vermahnt. Faust räumt offen ein: „Ich habe mich mit meinem eignen Blut gegen den Teufel verschrieben, wie kann mir geholfen werden." Klinge erbietet sich, Messe für ihn zu lesen. „Meß hin, Meß her, ich habe Gott mutwillig verachtet, es wär mir auch nicht rühmlich nachzusagen, daß ich meinem Brief und Siegel, das doch mit meinem Blut gestellet, wieder laufen sollte."

Man sieht, wie die würdelose Gestalt des wüsten Landfahrers und Betrügers, den noch Melanchthon eine „turpissima bestia et cloaca diabolorum" nannte, bereits ein gewisser Nimbus geheimnisvoller Tragik zu umspielen beginnt. Was übrigens weder jetzt noch in der Folgezeit gehindert hat, daß gleichzeitig auch eine Reihe von possenhaften Zügen, Eulenspiegelstreichen dem viel beschrieenen Mann angeheftet wurde.

Diese Anekdoten, alte und neue, schießen nun in den folgenden Jahrzehnten an den Kern der früh überlieferten Faustgeschichten an; immer dichter wird der Sagenschleier, immer mehr verschwinden, verflüchtigen sich die Züge der historischen Persönlichkeit, und dank dieser mythenbildenden Tätigkeit ist die Gestalt etwa rund vierzig Jahre nach dem Tode des historischen Faust

reif zur Codifikation; 1587 erscheint die Masse der über ihn umlaufenden Sagen zusammengefaßt im Druck unter dem Titel „Historia von D. Johañ Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer vnnd Schwartzkünstler, Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte Zeit verschrieben, Was er hierzwischen für seltzame Abenthewer gesehen, selbs angerichtet vnd getrieben, biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen. Mehrestheils auß seinen eygenen hinderlassenen Schrifften, allen hochtragenden, fürwitzigen und Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abschewlichen Exempel vnd trewhertziger Warnung zusammengezogen, vnd in den Druck verfertiget. Jacobi IIII Seyt Gott vnterthänig, widerstehet dem Teuffel, so fleuhet er von euch. Cum Gratia et Privilegio Gedruckt zu Franckfurt am Mayn, durch Johann Spies MDLXXXVII.“

Dieses älteste Faustbuch, das die Quelle aller späteren Faustbücher und Faustdichtungen geworden ist, verdient um deswillen eine nähere Betrachtung. Der Verfasser hat sich nicht genannt. In der vom vierten September datierten Zuschrift des Verlegers Spies an den Mainzer Amtsschreiber Kaspar Koll und den Rentmeister Hieronymus Hoff erzählt dieser: „nachdem nun viel Jar her eine gemeine und große Sag in Teutschlandt von Doct. Johannis Fausti, des weitbeschreyten Zauberes und Schwartz-

künstlers, mancherley Abentheuren gewesen und allenthalben eine große Nachfrage nach gedachtes Fausti Historia bei den Gastungen und Gesellschafften geschicht", und weil neue Geschichtsschreiber, „seiner teufelischen Künste und erschrecklichen Endes" gedächten, habe er sich oft gewundert, daß niemand diese Geschichten einmal zusammenstellte und der ganzen Christenheit „zur Warnung" drucken ließe. Auf seine Nachfrage bei „Gelehrten und verständigen Leuten, ob vielleicht diese Histori schon allbereit von jemand beschrieben were", habe er „nie nichts Gewisses erfahren können, biß sie mir newlich durch einen guten Freund von Speyer mitgetheilt und zugeschickt worden."

Ich will zunächst einmal die Frage, was es mit diesem Freunde aus Speyer auf sich habe, beiseite lassen. Uns interessiert sie weniger als die andere, was hat der Anonymus aus dem überlieferten Stoff gemacht. Er tritt uns darin in dreierlei Eigenschaft entgegen: als Chronist, als Fabulist und als Abschreiber.

Er hat zunächst die Masse der über Faust im Volksmunde umlaufenden Anekdoten emsig und kritiklos gesammelt. Dieses Anekdotenmaterial weist in der Form der Darstellung große Ungleichheiten auf. Der Verfasser hat offenbar weder Zeit noch Lust gehabt, außer im gröbsten, ausgleichende, feilende Hand anzulegen. Faust erscheint hier durchweg noch ganz in dem Lichte des „nebulo turpissimus", als ein wüster, schamloser Gesell, der von seinen übernatürlichen Kräften — die jetzt außer allem

Zweifel stehen — oft den albernsten Gebrauch macht, als ein nekromantischer Eulenspiegel. Er zaubert seinen Gegnern Geishörner oder gar ein Hirschgeweih an die Stirn, er frißt einem Bauer ein Fuder Heu samt Wagen und Pferde weg, läßt sich von einem Juden das Bein als Pfand absägen, und anderes mehr. Nur ganz vereinzelt und unorganisch erscheinen in dieser Masse zwei Anekdoten, in denen sich eine höhere Auffassung Fausts bemerkbar macht. Eine Geschichte, die aus Braunschweig erzählt wird, wo Faust einen Bauern für eine Ungefälligkeit durch ein Blendwerk züchtigt und ihn dann aufs eindringlichste und ernsteste ermahnt, „er sollts keinem andern mehr thun, dann kein schändlicher Ding wäre, als Untrew und Undanckbarkeit, darzu der Stoltz, so mit underläuft." Und ferner ein Erlebnis von der Frankfurter Messe, wo Faust sich über einige Zauberer entrüstet, die sich gegenseitig die Köpfe abschlagen. Es heißt, ihn „stach solche Büberey in die Augen, und verdroß der Hochmuth des Principal Zauberers, wie er so frech mit Gotteslästern und lachendem Mund im ließ den Kopff herabhaven." Diese beiden Geschichten fallen ganz aus dem Rahmen der übrigen.

Mit der Rolle des Chronisten hat sich aber der Verfasser nicht begnügt, sondern er hat die wenigen biographischen Fakten des historischen Faust zu einer romanhaften Darstellung verarbeitet, indem er in die Überlieferung nicht nur eine Reihe von frei erfundenen Tatsachen bringt, sondern auch, und das ist das wichtigere, eine ganz neue

Auffassung des Helden bekundet, den Abenteurer auf eine neue psychologische Basis stellt.

Die frei erfundenen biographischen Tatsachen, die den Nachrichten über den historischen Faust zum Teil direkt widersprechen, und dadurch der späteren Faustforschung viel Anlaß zu Verwirrung gegeben haben, sind: Johann Faust ist ein Bauernsohn aus Rod [Rödingen bei Weimar], wird in Wittenberg von einem wohlhabenden Vetter erzogen, studiert mit glänzendem Erfolg Theologie, trotzdem er zu ihr „nicht viel Lust gehabt"; wird Doktor der Theologie. „Daneben hat er auch einen thummen, unsinnigen und hoffertigen Kopff gehabt, wie man ihn denn allezeit den Speculirer genennet hat. Ist zur bösen Gesellschafft gerathen, hat die H. Schrifft ein Weill hinder die Thür und under die Banck gelegt." Er gerät in Verkehr mit Nekromanten: „Das gefiel D. Fausto wohl, speculiert und studiert Tag und Nacht darinnen (in den nekromantischen Büchern), wolte sich hernacher keinen Theologum mehr nennen lassen, ward ein Weltmensch, nandte sich ein Doctor medicinae, ward ein Astrologus und Mathematicus und zum Glimpff ward er ein Artzt, halff erstlich vielen Leuten mit der Artzenei, mit Kreutern, Wurzeln, Wassern, Tränken und anderem. Darneben ohne Ruhm, war er redsprechig in der göttlichen Schrifft wol erfahren." Aber da „sein Datum dahin stunde, das zu lieben, das nicht zu lieben war, trachtet er dem Tag und Nacht nach, nahm an sich Adlers Flügel, wolte alle Gründ am

Himmel und Erden erforschen, dann sein Fürwitz, Freyheit und Leichtfertigkeit stach und reitzte ihn also, daß er auf eine Zeit etliche zäuberische vocabula, figuras characteres conjurationes damit er den Teufel vor sich möchte fordern, ins Werk zu setzen und zu probiren im fürname."

Im „Spesserwald bei Wittenberg" beschwört er den Teufel. Nach allerlei Gaukel und Lichterscheinungen stellt sich ihm dieser endlich in Gestalt eines grauen Mönchs. Er verlangt seine Dienste und „daneben sollt er ihm dasjenig, so er von ihm forschen würd, nicht verhalten." Nach mancherlei Unterhandlungen, in denen der Teufel, der sich Mephostophiles nennt, im Namen seines Gebieters allerlei Gegenbedingungen stellt, willigt Faust in den Pakt mit dem Teufel, der ihm in Zukunft immer in Gestalt und Kleidung eines „Franziskanermönches mit einem Glöcklein" erscheinen sollte. „Eben in dieser Stunde fällt dieser gottlose Mann von seinem Gott und Schöpfer ab . . . und ist dieser Abfall nichts anderes dann sein stolzer Hochmuth, Verzweiflung, Verwegung und Vermessenheit, wie den Riesen war, davon die Poeten dichten, daß sie die Berg zusammentragen, und wider Gott kriegen wollten, ja, wie dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte, darumb er von wegen seiner Hoffahrt und Uebermuth von Gott verstoßen wurde."

Als er mit Blut unterschreiben will, erscheint in seiner Hand eingegraben und in blutiger Schrift: „O Homo fuge!" Der Vertrag lautet auf vierundzwanzig

Jahre; nach seinem Ablauf ist er dem Teufel verfallen: „Hierauf absage ich allen denen, so da leben, allem himmlischen Heer und allen Menschen, und das muß seyn."

Aus der Begierde nach Genuß und nach Wissen ist Fausts Teufelsbund hervorgegangen. Die erste erfüllt Mephostophiles getreulich, indem er Faust und seinem jungen Famulus Christoph Wagner, einem „verwegenen Lecker", alle Mittel zu einem üppigen Leben verschafft und Faustens Liebesgelüsten immer neue Reize und neue Befriedigung zuführt. Die Stillung der Begierde nach Wissen aber stellt den Teufel auf härtere Proben. Faust ist unerschöpflich in den seltsamsten Fragen, z. B.: Wie ist dein Herr Lucifer zu Fall gekommen? Nach der Substanz Ort und Erschaffung der Hellen; In was Gestalt die Teufel einst im Himmel gewesen? und so weiter. Fragen, die Mephistopheles zum Teil in Verwirrung setzen und von ihm ausweichend, teils, wie über die Erschaffung der Welt, falsch beantwortet werden. An diese methaphysischen Diskurse reihen sich lange Gespräche über Astrologie, den Ursprung von Sommer und Winter u. a. Es bleibt aber nicht beim Wissen, er will auch schauen. Wirkliche Höllengeister werden ihm vorgeführt. Ein aufsteigendes Grauen vor der Hölle läßt ihn den Wunsch äußern, diese selbst zu sehen; ihm wird willfahrt; ebenso fährt er durch die Gestirne und sieht die Länder der Erde unter sich gebreitet, er durchreist die ganze Erde und lernt ihre Völker und Sitten kennen, und er sieht

aus der Ferne das Paradies. Mit diesen Schilderungen, und einigen offenbar ziemlich lose daran angereihten Anekdoten, die Fausts Wetterkunde beweisen sollen, sind die beiden ersten Teile des Buches erschöpft; im dritten folgt nun zunächst als ein corpus für sich die ganze oben charakterisierte Anekdotenmasse (Kapitel 33—59), bei der stellenweise der Versuch einer chronologischen Anordnung gemacht ist. Das Lokal wechselt, doch ist Hauptschauplatz der Begebenheiten Wittenberg und seine Umgebung. Wittenberger Studenten sind es, denen er in seiner Behausung am weißen Sonntag die schöne Helena aus Graecia leibhaftig vor Augen führt. „Diese Helena erschiene in einem köstlichen schwarzen Purpurkleid, ihr Haar hatt sie herabhangen, das schön herrlich als Goldfarb schiene, auch so lang, daß es ihr bis in die Kniebeugen ging, mit schönen kohlschwarzen Augen, ein lieblich Angesicht und einem runden Köpflein, ihre Lefzen rot wie Kirschen, mit einem kleinen Mündlein, einem Hals wie ein weißer Schwan, rote Bäcklin wie ein Röslin, ein überaus schön gleißend Angesicht, eine länglichte aufgerichte gerade Person. In Summa, es war an ihr kein Untädlin zu finden; sie sah sich allenthalben in der Stube um mit gar frechem und bübischem Gesieht, daß die Studenten gegen ihr in Liebe entzündet waren, weil sie es aber für einen Geist achteten, verging ihnen solche Brunst leichtlich und ging also Helena mit Doktor Fausto wiederum zur Stuben hinaus."

So wirr und ungeschickt, dergestalt, daß manche

Geschichten nur mit wenig veränderten Nebenumständen zweimal erzählt werden, diese Anekdotenmasse zusammengeschrieben ist, so macht sich doch gegen den Schluß zu das Bestreben nach einer chronologischen Anordnung bemerklich. Bei den letzten Abenteuern wird ausdrücklich bemerkt, sie seien im siebzehnten, neunzehnten u. s. w. Jahr geschehen, und zugleich wird, nachdem eine flüchtige Reueanwandlung im siebzehnten Jahre, geweckt durch die Bußpredigt eines alten Mannes, einen um so energischeren Rückfall in das teufliche Leben zur Folge gehabt, in den nun zur Erzählung kommenden Geschichten die von Jahr zu Jahr wachsende innere Verwüstung Fausts zur Anschauung gebracht. „Als Doktor Faustus sahe, daß die Jahre seiner Versprechung von Tag zu Tag zum Ende liefen, hub er an ein säuisch-epikurisch Leben zu führen." Und als der Gipfel seiner Schändlichkeit wird dann berichtet, daß er sich die Helena aus Graecia, die er einst den Studenten gezeigt habe, heraufbeschworen, sie als seine Geliebte gehalten und mit ihr einen Sohn Justus Faustus erzeugt habe, welcher aber nach Fausts Tode zugleich mit der Helena verschwunden sei.

Daran schließt sich unmittelbar, wieder im Zusammenhang als ein Ding für sich, ein wesentlich auf freier Erfindung beruhender Abschnitt, die Katastrophe Fausts: „Folget nun, was Doktor Faustus in seiner letzten Jahrsfrist mit seinem Geist und andern gehandelt, welches das vierundzwanzigste und letzte Jahr seiner Versprechung war." Zunächst macht Faust sein Testament und setzt

darin den vom Verfasser des Faustbuchs erfundenen Famulus Wagner als Erben ein. Dieser Wagner spielt aber sonst in dem Buche kaum eine Rolle und wird nur gelegentlich als ein Taugenichts geschildert, „ein böser, verloffener Bube“, den Faust von der Straße aufgelesen, und der dann seinem Herrn, der ihn wie seinen Sohn liebte, in allen bösen Dingen redlich nachgeeifert hat: „Faust kam hin, wo er wollte, so schlemmete und demmete er mit.“

Den Hauptinhalt der folgenden Kapitel bildet die eindringliche Beschreibung der Reuequalen Faustus, der, je näher die Stunde der Entscheidung rückt, in einen an Verzweiflung grenzenden Zustand gerät. „Denn er ward geängstet, weinet und redet immer mit sich selbst, fantasiert mit den Händen, ächzet und seufzet, nahm an Leib ab, und ließ sich forthin selten oder gar nit sehen, wollte auch den Geist nit mehr bei ihm sehen oder leiden“, heißt es. Die Klagen des zu ewiger Verdammnis Bestimmten werden in langen, beweglichen Monologen wiedergegeben, zu denen der grimmige Hohn des Teufels, der sein Opfer verspottet, in grausigem Kontrast steht: „Du hast deinen Gott versucht, bist von ihm abgefallen, hast ihn verleugnet und dich hierher versprochen mit Leib und Seele, so mußt du diese deine Versprechung leisten und merke meine Reime: Weißtu was, so schweig, Ist dir wohl, so bleib, Hastu was, so behalt, Unglück kommt bald. Drum schweig, leid, meid und vertrag, dein Unglück keinem Menschen klag. Es ist zu spat, an Gott

verzag, dein Unglück läuft herein alle Tag!" Darauf folgt wieder ein „Weheklag" Fausts. Dann die Katastrophe. Faust lädt seine „vertrauten Gesellen, Magistri Baccalaurei und andere Studenten mehr" nach einem Dorfe in der Nähe Wittenbergs, dort bewirtet er sie mit einem köstlichen „Morgenmahl". „Faustus war mit ihnen fröhlich, doch nicht aus rechtem Herzen, bittet sie alle wiederumb, sie wollten ihm so viel zu Gefallen sein und mit ihme zu Nacht essen und diese Nacht vollends bei ihme bleiben." Das tun sie denn auch. „Als nu der Schlaftrunk auch vollendet war," bezahlt Faust den Wirt, bittet die Studenten in ein anderes Zimmer, „er wollte ihnen etwas sagen". Und dann eröffnet er ihnen, wie es um ihn steht, daß alle seine Zauberei Teufelswerk gewesen, daß er seinen Leib und Seel dem Satan verschrieben, und daß diese Nacht seine Frist abläuft. Er bittet sie eindringlich, sich sein Schicksal zur Warnung dienen zu lassen. „Endlich, und zum Beschluß, ist meine freundliche Bitt, ihr wöllt euch zu Bett begeben, mit Ruhe schlafen und euch nichts anfechten lassen, auch so ihr ein Gepölter und Ungestümb im Hause hört, wöllt ihr darob mit nichten erschrecken, es sol euch kein Leyd widerfahren, wöllet auch vom Bett nicht aufstehen, und so ihr meinen Leyb todt findet, ihn zur Erden bestatten lassen. Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ, ein guter Christ darumb, daß ich eine herzliche Reue habe, und im Herzen immer um Gnade bitte, damit meine Seele errettet möchte werden. Ein böser Christ, daß ich weiß, daß der Teufel den

Leib will haben, und ich will ihm den gern lassen, er laß mir aber nur die Seele zufrieden. Hierauff bitt ich euch, ihr wöllet euch zu Bett verfügen und wünsch euch eine gute Nacht, mir aber eine ärgerliche, böse und erschreckliche." — „Diese Declaration und Erzählung", heißt es, „thät Doktor Faustus mit beherztem Gemüt, damit er sie nicht verzagt, erschrocken und kleinmütig machte."

Die Studenten, höchst erschrocken, machen ihm Vorwürfe, daß er nicht früher zu ihnen davon gesprochen, damit sie ihn durch „gelehrte Theologos" aus dem Netz des Teufels noch hätten erretten können. Auch das würde nichts genutzt haben, erwidert jener, verspricht ihnen aber noch einmal die göttliche Barmherzigkeit um Jesu Christi willen anzurufen, aber es sei ihm wie Kain, „seine Sünden seien größer, denn daß ihm könnten vergeben werden". Dann heißt es: „diese Studenten und gute Herren, als sie Faustum gesegnet, weinten sie und umfingen einander. Doktor Faustus aber blieb in der Stuben, und da die Herren sich zu Bett begeben, konnte keiner recht schlafen, dann sie den Ausgang wollten hören. Es geschahe aber in der Nacht zwischen zwölf und ein Uhr, daß gegen dem Haus her ein großer ungestümer Wind ginge, so das Haus an allen Orten umbgabe, als ob es alles zugrunde gehen und das Haus zu Boden reißen wollte, darob die Studenten vermeynten zu verzagen, sprangen aus dem Bett, und huben an einander zu trösten, wollten aus der Kammer nicht, der Wirth lief aus seinem in ein ander Haus. Die Stu-

denten lagen nahendt bei der Stuben, da Doktor Faustus innen war, sie hörten ein greuliches Pfeifen und Zischen, als ob das Haus voller Schlangen, Nattern und anderer schädlicher Würme wäre. Indem gehet Doktor Fausti Thür uff in der Stuben, der hub an umb Hülff und Mordio zu schreien, aber kaum mit halber Stimm, bald hernach hört man ihn nicht mehr." Als es Tag wird, gehen sie in Fausts Stube, „sie sahen aber keinen Faustum mehr." Einzelne zerrissene Gliedmaßen liegen im Zimmer zerstreut, der Leib aber — „greulich anzusehen" — vor dem Hause. Er wird im Dorfe bestattet. In seinem Hause in Wittenberg aber ward es fortan so unheimlich, daß keiner darin wohnen konnte. „Doktor Faustus erschien auch seinem Famulo leibhaftig bei Nacht, und offenbarte ihm viel heimlicher Ding. So hat man ihn auch bei der Nacht zum Fenster hinaussehen gucken, wer fürüber gangen ist." „Also wendet sich die gantze warhaftige Historia und Zauberey Doctor Fausti", schließt der Anonymus und knüpft daran noch eine moralische Nutzanwendung für jeden Christen, „sonderlich aber die eines hoffertigen, stolzen, fürwitzigen und trotzigen Sinnes und Kopfes sind, Gott zu fürchten, und Zauberey, Beschwerung und andere Teufelswerks zu fliehen."

Das ist das älteste Faustbuch, das, wie gesagt, die Grundlage und der Ausgangspunkt aller späteren Faustdichtungen geworden ist und daher auch in diesem Zusammenhang als Urkeim des Goethischen Faust eine nähere Betrachtung erforderte.

Es gehört in der neueren Faustforschung zum guten Ton, den literarischen Wert der Leistung des Anonymus, seine Bedeutung für die Entwicklung der Faustidee, sehr niedrig anzuschlagen. Meines Erachtens mit Unrecht. Wenn ich betonte, daß der Anonymus in dreierlei Gestalten dem Stoff gegenüber uns entgegentritt — als Chronist, als Fabulist und als Abschreiber — so muß allerdings für den Chronisten und den Abschreiber das Urteil sehr ungünstig ausfallen. Ich habe ja schon darauf hingewiesen, wie leichtfertig, flüchtig, ohne Stilgefühl er das Anekdotenmaterial über Faust zusammengestellt hat, wie er es gar nicht zu bemerken scheint, daß er dieselbe Geschichte zweimal erzählt, und daß die Hauptmasse dieser Anekdoten eigentlich sehr wenig zu seinem Bilde des Faust paßt. Noch bedenklicher aber erscheint das Verfahren, das er in seiner frei erfundenen Erzählung, seinem Faustroman — denn das ist er — eingeschlagen hat. Es ist durch die neueren Untersuchungen nämlich nachgewiesen worden: daß der Anonymus für die langen kosmographischen, dämonologischen, meteorologischen Abschnitte aus einem jener im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert so verbreiteten Sammelwerke über literaturwissenschaftliche und geographische Merkwürdigkeiten (dem Elucidarius von 1584) wörtlich abgeschrieben; sich ebenso das lange Reisekapitel aus landläufigen Erdbeschreibungen, die Sprichwörter, die Mephisto Faust höhnisch vorhält, aus Sammelbüchern und ihren Registern, und lehrhafte Reime aus Seb. Brants Narren=

schiff und Luthers Tischreden angeeignet hat; daß die Liste von Bratfischen, Vögeln, Musikinstrumenten in alphabetischer Reihenfolge (!) aus dem lateinisch-deutschen Lexikon des Dasypodius ebenfalls einfach abgeschrieben ist. Ja, es hat neuerdings Erich Schmidt an der Hand eines geradezu erdrückenden Materials den Nachweis geführt, daß die ganze Auffassung des Faust als eines Menschen, der durch seinen Fürwitz gereizt aus den gewiesenen Bahnen eines ehrbaren und gottesfürchtigen Theologen tritt und ein epikurischer Weltmensch wird, lediglich das getreue Spiegelbild der Meinungen und Auffassungen Luthers über derartige Menschen in seinen Schriften und in seinen Tischreden widergibt. Es ist ferner darauf hingewiesen worden, wie die Schilderung der Seelenqualen des Faust vor der Katastrophe genau dem Geist der Lutherschen Gnadenlehre, wie er speziell im Sermon von der Buße enthalten, entspricht.

Ja, da kann man allerdings fragen, was bleibt dann für den Anonymus als eigen übrig? Die Mehrzahl der neuen Forscher antwortet darauf: Nichts!

Aber sie gehen damit viel zu weit; sie übersehen dabei, daß, wenn auch der Anonymus sich bei der Komposition seines Buches eines eklektischen Vorgehens beflissen, wie es übrigens im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert auch bei vornehmeren Schriftstellern keineswegs zu den Seltenheiten gehörte, hier doch gerade im Gegensatz zu der großen Masse der überlieferten, im Volksmund umgehenden Anekdoten über Faust der Ge-

stalt zum ersten Mal d i e Züge als wesentliche, ihr Schicksal erklärende, verliehen sind, die sie zum Helden einer Tragödie stempeln.

Mag man zehnmal betonen, daß der Verfasser auch alle die auf das Titanentum hinweisenden Äußerungen aus seinen Quellen abgeschrieben habe, das ändert nichts an der Tatsache, daß Faust hier, dank seiner Auffassung und Darstellung, zum ersten Mal als Titan erscheint. Mag der Verfasser für seine Schilderung der Reuequalen noch so starke Anleihen bei Luther gemacht haben, das hindert nicht, daß trotz aller moralisierender Zutaten Fausts Untergang aus dieser Auffassung heraus mit der ganzen Wucht einer gewaltigen tragischen Katastrophe wirkt.

Daß es diese Züge in die würdelose Gestalt hinein gebracht hat, ist das unbestreitbare Verdienst des ersten Faustbuches, dem gegenüber alle Pedanterien und Albernheiten, die eben wesentlich den ausgeschriebenen Quellen zur Last fallen, nicht in Betracht kommen. In den meisten Beurteilungen des Faustbuches werden die einzelnen Bestandteile nicht genügend auseinander gehalten. Eine genaue Prüfung daraufhin ergibt, daß der Verfasser in den Partieen, in denen er fabuliert, sich zwar nicht von den theologischen Schulmeinungen seiner Zeit frei macht, d. h. aus seinem tiefen Abscheu vor den Verirrungen seines Helden kein Hehl macht, daß er aber trotz alledem ein deutliches Gefühl für die dämonische Größe einer solchen Natur hat. Wenn die mora=

lischen Betrachtungen für unsere Empfindung allzu sehr sich breit machen, so muß man zu ihrer Erklärung sich erinnern, daß eine noch stärkere persönliche Teilnahme des Autors für seinen Helden damals für das Buch und seinen Urheber leicht die bedenklichsten Folgen haben konnte.

Und schließlich noch eins: den meisten Anlaß zu Spötteleien über die Pedanterie und Beschränktheit des Verfassers haben eine Anzahl von Randnoten, die dem Text ganz willkürlich beigefügt sind, gegeben. Diese Bemerkungen sind zum Teil lediglich zur leichteren Übersicht über den Inhalt der einzelnen Kapitel beigefügt, so: „Doktor Faustus legt sich auf die Zauberey" (Kapitel 1), „Doktor Faustus beschwört den Teufel zum ersten Mal" (Kapitel 2), am Rand an der betreffenden Stelle gesetzt. Diese Marginalien sind im Anfang häufiger und hören, von der Mitte an, ganz auf. Sie können vom Autor, ebensogut aber von einem andern, dem Verleger, herrühren.

Die zweite Kategorie Anmerkungen aber, zehn an der Zahl, durch das ganze Buch zerstreut, stellen sich als kurze Paraphrasierungen oder Ergänzungen des Textes dar. Das heißt, es sind Noten, wie sie wohl ein aufmerksamer und temperamentvoller Leser sich am Rande macht, um zustimmende oder abweichende Meinungen vom Helden oder Autor zu bekunden. Und diese können eben, weil sie zum Teil mit dem Text im Widerspruch stehen, nicht vom Autor herrühren, es sind

ganz offenbar Zusätze von der Hand eines, dem der Verfasser in seiner Verdammung des Faust noch nicht weit genug geht und der durch Marginalien wie „O Herr Gott behüt!" bei dem Teufelsbunde, und „Behüt allmächtiger Gott" bei dem zweiten Bündnis, und bei der Stelle „Neben dem so verspricht der Teufel", durch den Zusatz: „si diabolus non esset mendax et homicida" sein Mißfallen bekundet. Vor allem in dem Schlußkapitel fühlt der Notenschreiber das Bedürfnis, das Mitgefühl, das für den Faust sich durch die Darstellung im Text regt, zu dämpfen. Als der Autor Faust die Studenten anreden läßt: „Günstige liebe Brüder", kommt die höhnische Marginalie: „Des Teufels Brüder." Wenn Faust von seiner herzlichen Reue spricht, Hohngelächter in der Marginalie: „Judas Reu." Legen schon diese Randnoten den Gedanken nahe, daß sie von einer andern Hand als der des Verfassers herrühren müssen, — man denkt natürlich an den Verleger — so ist die fremde Herkunft nahezu zweifellos bei den beiden folgenden. Einmal die alberne Frage am Rande bei der Erzählung, daß Faust von der Helena einen Sohn gehabt habe: quaestio an baptizatus fuerit. Und vor allem bei der Erzählung, wie Faust einem gewissen Ritter des Kaisers einen Streich gespielt. Da heißt es im Text: „die Person aber . . . . habe ich mit Namen nicht nennen wöllen, denn es ein Ritter und geborener Freiherr war; ob nun wohl diese Abenteuer ihm zum Spott ‚gereicht'" — und die lateinische Marginalie dazu: ‚Erat Baro ab Hardeck.' Der Verfasser des

Faustbuches müßte schon ein halber Cretin gewesen sein, wenn er neben diesen Text diese Randnote gesetzt hätte.

Mag man nun aber über das Faustbuch von 1587 im einzelnen denken, wie man will, sicher ist es kein Wunder, daß dieser selbst in der scholastischen und moralisierenden Einkleidung bedeutend wirkende und ergreifende Stoff, auf einem Boden und in einer Umgebung, wo die Dichtung sich derartiger titanischer Probleme schon in mehr als einer Form bemächtigt hatte, nämlich in England unter den Dichtern der Elisabethanischen Epoche, einen Dramatiker zur Gestaltung reizte, Christoph Marlowe, den älteren Zeitgenossen und Rivalen Shakespeares. Marlowe, selbst eine faustisch begabte und faustisch zerrissene Natur, hat seine Tragical History of Doctor Faustus noch im selben Jahr, wo das Faustbuch erschien, geschrieben. Diesen Ursprung — die unmittelbare Abhängigkeit vom Faustbuch, und die kurze zur dichterischen Gestaltung gegebene Frist — kann das Marlowesche Drama nicht verleugnen. Ganz undramatische Motive, wie die astrologischen und nekromantischen Spielereien sind unbedachtsam aus der Quelle herübergenommen und breit behandelt; in der tatsächlichen und psychologischen Verknüpfung der einzelnen Szenen fehlen wesentliche Zwischenglieder, das Anekdotische drängt sich auch hier noch allzu sehr vor auf Kosten der künstlerischen Geschlossenheit und dramatischen Spannung.

Trotzdem bedeutet Marlowes Drama in der Entwicklung der Faustidee einen bedeutenden Fortschritt. Das

Motiv, das im Faustbuch zwar schon angeschlagen, aber doch hinter christlich-moralischen Betrachtungen noch zu sehr zurücktrat, ist hier zum ersten Mal als das dominierende mit künstlerischer Kraft herausgearbeitet. Hier erscheint Faust zum ersten Mal wirklich als der bedeutende, viel umfassende Geist, der den ganzen Kreis des Wissens durchmessen und in keinem Befriedigung gefunden hat.

„Setz ab mal vom Studieren Faust und schaue,"

beginnt der erste Monolog,

„In diese Tiefe, die du willst ergründen!
Des Doktors wegen heiß nur Theolog,
Doch nach dem Ziele jeder Weisheit streb.
Und leb und stirb im Aristoteles."

Aber auch dieses lockt nicht mehr:

„Nach einem höhern Preis fragt Faustus Geist,
Fahr hin, Philosophie."

Die Medizin:

„Gesundheit ist der Heilkunst letztes Ziel —
Wie, Faustus, hast du nicht dies Ziel erreicht?
Hängen nicht deine Recipes zum Denkmal
In mancher Stadt, die sie der Pest entrissen
Und retteten aus tausend grimmen Seuchen?
Und bist doch nur der Faustus und ein Mensch!
Könntst du den Menschen ewges Leben spenden
Die Toten wieder aus den Gräbern wecken,
Dann wäre diese Kunst noch etwas wert.
Leb wohl Arznei."

Die Jurisprudenz:

„Das Studium ist für einen Lohnknecht gut,
Der nur nach fremdem Wegwurf lüstern ist.“

Der Bibel Weisheit gipfelt in dem Satz: „Was sein wird, wird sein.“ „Das nenn ich mir 'ne Weisheit.“ „Die Metaphysika“ aber „die Zauberei, die Nekromantenbücher, die sind himmlisch ....

„O welche Welt der Wonne, des Genusses,
Der Macht, der Ehre und der Allgewalt
Ist hier verheißen einem treuen Jünger ......
Ein guter Zauberer ist ein halber Gott —
Hier gilt's zu grübeln um ein Himmelreich.“

Vor allem in der Verschreibungsszene kommt es gewaltig zum Ausdruck, daß er genießen will, weil er immer von den Grenzen des Erkennens auf sich selbst zurückgeschleudert wird. Der gute und der böse Engel, die um Faustens Besitz streiten, die ihn, der eine warnen, der andere verlocken wollen, wirken mit dämonischer Anschaulichkeit.

Die Reuequalen und die verschiedenen Stadien der Schlußkatastrophe bis zu Fausts letztem Monolog:

„O Faustus,
Jetzt hast du nur ein Stündlein noch zu leben,
Und dann bist du verdammt in Ewigkeit.
Steht still ihr nimmer müden Himmelssphären,
Und hemmt den Lauf der Zeit, eh zwölf es schlägt.

Natur schlag wieder auf dein schönes Aug und gib
Uns ewgen Tag. O laß zum Jahr die Stunde werden.
Zum Mond, zur Woche nur zu einem Tag,
Daß Faust bereu, und seine Seele rette.
O lente, lente currite noctis equi!
Fort gehn die Stern', es rinnt die Zeit, der Pendel schwingt,
Der Teufel naht, die Hölle tut sich auf! —
O, auf zum Himmel, Faust! — Wer reißt mich nieder! —
Sieh, wie's da oben wogt von Christi Blut! —
Ein Tropfen kann mich retten — o mein Christ!
Ich ruf ihn an — o hilf mir Lucifer!
Wo ist er nun? — 's ist aus!
Und sieh, ein dräunder Arm, ein finstrer Baum! —
O Berg und Hügel kommt, kommt, fallt auf mich,
Und deckt mich vor des Himmels schwerem Zorn!
Nicht? — Nun so stürz ich häuptlings in die Erde!
Tu auf dich, Erde!" u. s. w.

bis zu dem letzten Verzweiflungsschrei:

„Es schlägt, es schlägt! Nun, Leib, zerfließ in Luft,
Sonst trägt dich flugs zur Hölle Lucifer!
O Seele, schmilz zu kleinen Wassertropfen,
Verström im Weltmeer, daß dich keiner finde!"

und schließlich der Epilog:

„Gebrochen ist der Zweig, der nach den Wolken strebte,
Verdorrt Apollos grüner Lorbeerspross,

Der manche Blätter trieb in diesem weisen Manne.
Faust ist dahin. Betrachtet seinen Sturz,
So daß sein Mißgeschick die Klugen warne,
Verbotner Weisheit grübelnd nachzugehn.
Denn ihre Tiefe lockt vorschnellen Erdenwitz,
Zu tun was hier und dort der Seele wenig nütz!"

— alles das sind Züge, die, so vielfach das Edelmetall noch mit Schlacken versetzt ist, doch beredt bekunden, daß es die starke Glut, und die plangestaltende Hand eines bedeutenden Dichters waren, die diese erste Läuterung der rohen Masse bewirkten. Damit war aber auch zunächst die dichterische Arbeit am Fauststoff wieder beendigt.

Wohl bemächtigte sich schon 1588 das Volkslied des Faust, wohl griffen nach dem Vorbilde der englischen Komödianten, die den Marloweschen Faust nach Deutschland brachten, die deutschen Komödianten und Puppenspieler, den dankbaren Stoff für ihr Repertoir auf, indem sie unter Zugrundelegung Marlowes, unter Benutzung der späteren Faustbücher die tragischen Motive immer mehr und mehr zur Karikatur verzerrten, aber von einer Fortbildung und Vertiefung des Problems war nicht die Rede.

Am wenigsten trugen zu einer solchen bei die späteren Faustbücher, wenngleich sie sowohl stofflich wie auch hinsichtlich der Auffassung mancherlei Erweiterung brachten. Schon ein Berliner Nachdruck des ersten Faustbuches von

1590 brachte sechs neue Erzählungen, von denen die ersten in Leipzig, die übrigen in Erfurt spielen (die „Erfurter Zusätze“ genannt). Auch an Überarbeitungen mit Zusätzen und Änderungen hat es nicht gefehlt.

Wenn aber schon im Spiesschen Faustbuche von 1587 und seinen Nachdrucken und Überarbeitungen die moralisierenden Betrachtungen sich allzu breit machten, so ward dieses Beiwerk zum Hauptzweck in dem Faustbuch des Georg Rudolff Widman, das 1599 erschien unter dem Titel: „Erster Theil DEr Wahrhafftigen Historien von den grewlichen vnd abschewlichen Sünden vnd Lastern, auch von vielen wunderbarlichen vnd seltzamen ebentheuren: So D. Johannes Faustus, Ein weitberuffener Schwartzkünstler vnd Ertzzäuberer, durch seine Schwartzkunst biß an seinen erschrecklichen end hat getrieben. Mit nothwendigen Erinnerungen vnd schönen exempeln menniglichem zur Lehr und Warnung außgestrichen und erklehret Durch Georg Rudolff Widman. Gedruckt zu Hamburg. Anno 1599. Ex officina Herrmanni Molleri 4°.“ Ein zweiter und dritter Teil, die aber zusammen kaum die Stärcke des ersten Teiles erreichen, erschienen noch in demselben Jahr.

Der Verfasser des ersten Faustbuches hatte sich sowohl auf dem Titel, wie auch mehrfach im Text seines Buches darauf berufen, daß er unmittelbar aus eignen

Aufzeichnungen Fausts, die man in seinem Nachlaß gefunden, geschöpft habe. Und am Schluß nach Fausts Tode heißt es: die Studenten „fanden auch diese, des Fausti Historiam, aufgezeichnet, und von ihme beschrieben, wie hievor gemeldt, alles ohn sein Ende, welches von obgemeldten Studenten und Magistris hinzugethan, und was sein Famulus aufgezeichnet, (den Faust am Schluß des 61. Kapitels damit beauftragt hatte). Da auch ein neuv Buch von ihm ausgehet."

Dieser sehr durchsichtigen Fiktion gegenüber erklärt Widman in seiner „Vorrede an den christlichen Leser", es seien zwar die Historien des Doktor Fausti schon vor diesem in Druck verfertigt worden, doch weil dieselbe „wunderlich daher rauscht und auch die ganze Histori darinnen nicht ist all begriffen, das in diesem Buch dargegen ein genüge geschehen soll, jedoch das auch nicht alles, was züchtige Ohren und Herzen betrüben mücht, sol erzählet werden. Mag auch mit Wahrheit und gutem Gewissen sagen, daß diese meine Edition, dem rechten und wahrhaften Original, so von Johann Wäiger und andern Fausti Bekannten ist hinterlassen, gemäß sei."

Er bezweckt also angeblich, Fehler und Ungenauigkeiten seines Vorgängers durch Zurückgehen auf die angeblichen Quellen zu verbessern, Übersehenes nachzutragen, dann aber den Text moralisch zu läutern, alles Anstößige zu beseitigen.

Was nun seine Zusätze und Erweiterungen betrifft,

so bestehen sie teils in einer Nachlese der umlaufenden Anekdoten, die zum Teil auf Erzählungen der Zeitgenossen zurückgehen, teils in frei erfundenen Änderungen. Als Heimat wird jetzt die Grafschaft Anhalt angegeben: „und haben seine Eltern gewohnt in der Mark Sondwedel, die waren arme fromme Bauersleute.“ Der reiche Vetter in Wittenberg, der ihn erziehen läßt, ist geblieben; dann aber kommt die bemerkenswerte Abweichung, daß Faust nicht in Wittenberg, sondern in Ingolstadt studiert. Dort, heißt es, sei er „in gar kurzer Zeit trefflich wol in seinen Studiis fortkommen“ und glänzend zum Magister promoviert. Seines Vetters Absicht aber sei gewesen, „daß er in Theologia oder heiligen Schrift studiren und sich gänzlich darzu ergeben solle. Als aber damals das alt Bäpstische Wesen noch im Gang war und man hin und wider viel Gegensprechen und ander abergläubisch Thun und Abgötterei trieb, beliebte solches dem Fausto überaus sehr. Weil er dann in Gesellschaft und an solche Burße geriethe, welche mit abergläubischen Charakteribus oder Zeichenschriften umbgiengen, war er bald und leicht verführet.“ Der Grund dieser Abweichung ist klar: es lag dem streng protestantischen Verfasser daran, den durch das erste Faustbuch in Wittenberg lokalisierten Faust für die kritische Zeit seines Abfalls von Gott in eine andere Umgebung zu versetzen und von Wittenberg den Makel zu nehmen, daß gerade auf diesem Boden der Doktor der Theologie Faustus dem Teufel anheim gefallen. Daß hierbei eine Absicht zu-

grunde lag, wenn auch in den umlaufenden Geschichten Fausts Anwesenheit in Ingolstadt erwähnt wird, geht aus anderen Zügen klar hervor; so wenn der Verfasser vor Beginn der Erzählung einen Abschnitt setzt: „Erzählung, was Doktor Luther von Doktor Fausto gehalten hat." Er läßt Luther ungemein ausführlich sich über Faust verbreiten und das faustische Wesen mit derben und scharfen Worten verdammen. Dieses Kapitel ist einfach aus einzelnen Fetzen von Luthers Tischreden zusammengeflickt, in denen dieser freilich nicht Fausts, sondern anderer Teufels-Bündnisse und Zaubereien gedenkt. Auch hier also die Tendenz von vornherein, Faust von den Rockschößen der Reformatoren abzuschütteln.*)

Von sonstigen Zusätzen sei nur noch erwähnt, daß er den schwarzen Hund Melanchthonscher Überlieferung, der im ersten Faustbuch fehlt, wieder herstellt, und daß er Wagner beständig Wäiger nennt. Die Hauptsache ist aber die theologisch-dogmatische Sauce, mit der er seine Materie übergießt und anrichtet. Widman ist ein besonders bösartiger Misch-Typus von Frömmler und Zelot, bösartig nicht wegen des Schadens, den er durch Anrufen

*) Widman war nicht der einzige Protestant, dem diese Beziehungen Faustens zu Wittenberg im ersten Faustbuch Ärgernis erregten. Schon 1597 hatte der bekannte Heidelberger Professor Augustin Lercheimer in der dritten Auflage seiner Christlichen Bedenken und Erinnerungen von Zauberei (abgedruckt bei C. Binz, Aug. Lercheimer, 1888) sich darüber weidlich entrüstet, daß „ein Lecker, er sei wer er wolle", in dem Buch von Faust „damit fürnemlich die Schule und Kirche zu Wittenberg geschändet und verleumdet".

der Obrigkeit wider die Zauberei anrichtet, sondern wegen der unsagbar albernen und einfältigen Manier, in der er in uferloser Geschwätzigkeit sein Thema mit seinen spezifisch-christlichen und moralischen Bedenken überflutet. Der Stoff ist ihm gerade gut genug, um darüber eine Predigt in drei Bänden zu halten. Predigt im eigentlichen Sinne. Er beginnt mit einem Gebet: „Gott der allmächtige, der seinen lieben Sohn Jesum Christum darumb in die Welt gesandt, daß er die Teufelswerke zerstöre, der wolle uns vor aller List, Tücken und Betrug des Teufels behüten und seine lieben Engel uns zuordnen, die uns bewahren in all unserm Leben, damit der Teufel keine Macht an uns finden und haben müg, daß wir auch Niemand wissen und erkennen denn allein den Heiland Jesum Christum, der uns allhier zeitlich und dort ewiglich erhält, welchem sei mit dem Vater und heiligen Geist, Lob, Ehr und Preis in alle Ewigkeit. Amen, Amen." Dann folgt die Predigt über den Text: Fausti Leben, Taten und Höllenfahrt. Jedes Kapitel gibt einen Text, denn jedem Kapitel folgt eine „Erinnerung", d. i. die Nutzanwendung des eben Erzählten und diese Erinnerung ist oft viermal und mehr so lang als die Geschichte selbst. Gleich die zum ersten Kapitel beginnt: „Aus diesem hat die liebe Jugend zu lernen" u. s. w. Dabei wird natürlich die Gestalt Fausts, die schon in seinem Text erheblich schlechter wegkommt als bei dem Anonymus von 1587 in diesen „Erinnerungen" noch tiefer herunter gezogen und mit kräftigen Flüchen bedacht. Dabei brüstet sich der elende Tropf

immer in der widerwärtigsten Weise, wie sorgfältig er dem christlichen Leser das Schlimmste in dieser greulichen Geschichte noch verschweige. Die Beschwörung der schönen Helena am weißen Sonntag wird nur gestreift, Faustens Liebesabenteuer, seine nachmalige Verbindung mit der Helena aber bringt er überhaupt nicht in den Text, sondern bemerkt nur am Schluß des fünfundzwanzigsten Kapitels (mit der Überschrift „Faust will sich verheiraten"), in einer der „Erinnerung" noch besonders angehängten „Erinnerung an den christlichen Leser": „Ich mag dem christlichen Leser nicht fürenthalten, daß ich an diesem Orte etliche Historien von Doktor Johann Fausto gefunden, welche ich aus hochbedenklichen, christlichen Ursachen nicht hab' hierher setzen wollen." Er berichtet aber dann doch auszugsweise, was er ausgelassen, „weil ich erachtet, daß ich solches ohne Beleidigung züchtiger Ohren und Herzen nicht wohl erzählen könnte." Dieses Getue ist um so widerwärtiger, einmal da grade in dieser Beziehung im ersten Faustbuch nirgendwo die Grenze des nach damaliger Auffassung durchaus Zulässigen überschritten war, dann aber, weil Widman selbst in seinen „Erinnerungen" eine Fülle von pikanten und schmutzigen Geschichten den Lesern aufzutischen kein Bedenken getragen hat. Die antipapistische, antikatholische Tendenz verblendet ihn vollkommen, so daß er nicht nur bei jeder Gelegenheit, wo es gar nicht paßt, seinem Hasse im allgemeinen Luft macht, sondern auch den Leser mit Schandtaten entarteter Klerisei und vor allen Dingen roher

Mönche regaliert, die er mindestens ebenso sehr aus „hochbedenklichen christlichen Ursachen" hätte verschweigen müssen wie jene Fata des Faust.

In Summa: das zweite Faustbuch stellt in jeder Beziehung eine Verschlechterung der Faustüberlieferungen dar. Es ist das Machwerk eines beschränkten, aufgeblasenen Tropfs, der in seiner albernen Geschwätzigkeit es glücklich fertig gebracht hat, das dankbare Thema tot zu machen.

Daß tatsächlich der letzte Bearbeiter und nicht das Thema an sich daran schuld sei, daß das Interesse an Faust sich verringerte, bewies am besten das Schicksal einer Neubearbeitung des Widmannschen Faustbuches, die grade fünfundsiebzig Jahre später der Doktor med. Johann Nikolaus Pfitzer unter dem Titel: Das ärgerliche Leben und schreckliche Ende des Erz-Schwarzkünstlers Doktor Johannes Fausti, erstlich vor vielen Jahren fleißig beschrieben von Georg Rudolph Widmann; Jetzo aufs neue übersehen und sowohl mit neuen Erinnerungen, als nachdenklichen Fragen und Geschichten der heutigen bösen Welt zur Warnung vermehret. Nürnberg 1674, herausgab. Die Arbeit des Herausgebers hatte unter Heranziehung des ältesten Faustbuches wesentlich darin bestanden, abgesehen von einigen Zusätzen (zum Beispiel Wiedereinfügung der Helenaerzählungen) und Berichtigungen, besserer Anordnung u. s. w., das Wasser der

Widmanschen „Erinnerungen" kräftig herauszupumpen, und siehe da, sofort war das Schiff wieder flott.

Diese neue Bearbeitung erlebte bis 1726 sechs Auflagen. Das will viel sagen, um so mehr, wenn man bedenkt, daß man doch um die Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ganz anders zu der Frage von Teufel-Beschwörung und -Pakt stand als dreißig bis vierzig Jahre früher.

Der Anonymus und Widman hatten noch so fest wie an ihre eigne Seligkeit an ein derartiges Eingreifen des Teufels geglaubt, und mit ihnen ihr Publikum; auch Pfitzer stellt sich im wesentlichen noch gläubig auf den Boden der Überlieferung.

Schon aber hatten um diese Zeit nicht nur die aufklärerischen Tendenzen im allgemeinen die Grundlagen des Glaubens an die Möglichkeit von Teufelsbündnissen erschüttert, sondern es war auch speziell Fausts Schuld und Schicksal Gegenstand kritischer Untersuchung geworden, die der ganzen Gestalt Fausts Schritt für Schritt den Boden unter den Füßen wegzog.

1683 veranstaltete zu Wittenberg ein junger Theologe, Johann Georg Neumann, eine „Disquisitio de Fausto praestigiatore", die in zahlreichen Auflagen verbreitet und auch sofort ins Deutsche übersetzt wurde. Es handelte sich hier um eine gewissenhaft geführte historisch-kritische Untersuchung aus den Quellen darüber, was eigentlich an diesem Faust daran sei. Das Ergebnis war, daß, was in den Faustbüchern stehe,

größtenteils erdichtet und ein „zauberischer Roman sei", daß aber auf der anderen Seite nicht geleugnet werden könne, daß es einen wirklichen Faust gegeben, der sich mit Zauberei beschäftigt habe; dieser aber sei, was ja auch richtig, ein ziemlich verächtlicher Gesell gewesen. Was es mit seinen Zauberkünsten auf sich habe, will Verfasser nicht entscheiden, sondern „denen" überlassen, „welche meinen, daß sie genauere Wissenschaft hiervon haben. Mir ist daran gelegen gewesen, daß ich weder aus dem Wege gewichen, noch eine Schlange aus ihren Winkeln gleichsam hervorgezogen, daß sie schöner würde. Viel Ding hab ich freiwillig ausgelassen. Viel hab' ich auch nicht gründlich erfahren können, wie sehr ich mich auch darum bekümmert. Zu dem ist's der Kerl mit alle nicht wert, daß man so viel Wesens von ihm machen sollte."

Mit dieser letzten Äußerung ist die Stellung, die nunmehr das gebildete Lese-Publikum zu Faust zu nehmen beginnt, treffend gekennzeichnet. Die einst bemitleidete und mehr noch verabscheute Gestalt ist eine der vielen Kuriositäten einer vergangenen Periode geworden, an deren Beleuchtung im Lichte der eignen Vernunft „die es so herrlich weit gebracht" der aufgeklärte Mensch fin de siècle vor zweihundert Jahren seine besondere Lust hatte. Und da diese aufgeklärte Blasiertheit in den folgenden Jahrzehnten in immer weitere Kreise der Bevölkerung durchsickerte, ohne daß darum das Interesse an dem kuriosen Teufelsbanner abgenommen hätte, so war es

nur das ganz natürliche Ergebnis dieser Entwicklung, daß im dritten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts 1725 einem fingerfertigen Anonymus, der sich nur der Christlich Meynende nannte, die Historie vom Faust reif erschien, „aufs neue übersehen und in eine beliebte Kürze zusammengezogen" sie dem deutschen Publikum aufzutischen.

Dieses Faustbuch des „Christlich Meynenden" stellt sich als ein Auszug aus dem Pfitzerschen Werke dar, aus der Feder eines Mannes, der in den Spuren des Wittenberger Magisters Neumann wandert, ja über ihn noch hinausgeht. Er steht dem Stoff kühl bis ans Herz hinan gegenüber, hält die ganze Sache für Schwindel, es aber trotzdem oder deswegen nicht der Mühe wert, die Gründe für und wider die Glaubwürdigkeit zu erörtern. Er sagt selbst: „Gegenwärtige Blätter sollten billig entweder die Wahrheit der Historie des weltbekannten Schwarzkünstlers. Doktor Faust mit unverwerflichen Gründen behaupten, oder wo dieses nicht möglich die Falschheit derselben der galanten Welt deutlicher vor Augen legen." Das sei, behauptet er, auch seine Absicht gewesen, aber die „unzähligen" Schriften pro et contra, die über diese „intricate Materie" erschienen seien, bei „denen viele von denen Gelehrtesten unserer Zeit Schiffbruch gelitten", hätten ihn veranlaßt, „solches zu einer reiferen Meditation auszusetzen", und so habe er „bloß die von Faust erzählten Fata zusammengetragen, „damit ich dem Verlangen einiger, welche seine Lebensbeschreibung nur in etlichen Bogen zu haben gewünschet,

ein Genüge tun möge." Das ist klärlich der Standpunkt eines Buchfabrikanten, der sehr ungeschickt seinem Kleister- und Schereverfahren ein wissenschaftliches Mäntelchen umzuhängen versucht. Es ist ihm denn auch gelungen, nicht nur die „intricate Materie" in der ödesten und temperamentlosesten Weise zu bearbeiten, und auf sechsundvierzig kleine Druckseiten zusammenzudrängen, sondern auch mit dem Machwerk beim Publikum einen großen Erfolg zu erzielen.

Das Faustbuch des „Christlich Meynenden" hat in den zwanziger Jahren und noch später zahlreiche Auflagen erlebt und wohl von allen Faustbüchern die größte Verbreitung gefunden. Bis auf das dem Büchlein beigegebene Bild erscheint hier auch der letzte Nimbus des titanenhaften Forschers abgestreift. Die einzelnen Historien werden so nüchtern wie möglich, nur gelegentlich mit etwas christlich moralischen Betrachtungen verbrämt, herunter erzählt; das Abenteuerliche und Übernatürliche, teils offen angezweifelt, teils rationalistisch zu erklären versucht, und von dem Faustus, „der an sich nahme Adlers Flügel", ist nichts mehr übrig geblieben als ein widriges Zerrbild, das am allerwenigsten geeignet schien, zu einer poetischen Gestaltung zu reizen.

War schon bisher der vielberufene Erz-Schwarzkünstler und Zauberer in den Augen der deutschen Poeten nur eine Puppenspiel- und Possenfigur gewesen, so schien er jetzt, nachdem der „Christlich Meynende" auch die letzten Fetzen seines alten Königsmantels ihm heruntergerissen,

für immer zum Gegenstand des Pöbelwitzes verurteilt und keiner Auferweckung zu einem bessern Leben mehr fähig. Es gehörte schon ein scharfes Auge dazu, um in dem Gewande, in dem der Zauberer noch auf der Bühne der deutschen Wanderkomödianten zwischen Hanswurstspäßen sein Dasein fristete, die großen, zugleich tragischen und dramatischen Züge des Urbilds, wie sie das älteste Faustbuch und Marlowes Dichtung aufweisen, wieder zu entdecken, und mehr als das, den Gedanken zu einer dichterischen Neubelebung zu fassen.

Es war bekanntlich Lessing vorbehalten, die Faustgestalt aus diesem Zustand der tiefsten Erniedrigung, in die ihn die Gebildeten gestürzt und in der er doch noch nicht die Liebe des Volkes eingebüßt, wieder zum Licht empor zu bringen. In der großen Generalabrechnung mit Gottsched im siebzehnten Literaturbrief vom 16. Februar 1759, wo er für das deutsche Drama der Gegenwart und Zukunft den Zielpunkt Shakespeare setzt und die Notwendigkeit und Berechtigung seiner Forderung aus der Vergangenheit zu begründen sucht, findet sich die Stelle: „Daß aber unsere alten Stücke wirklich sehr viel Englisches gehabt haben, könnte ich Ihnen mit geringer Mühe weitläufig beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen: Doktor Faust hat eine Menge von Szenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen. Und wie verliebt war Deutschland und ist es zum Teil noch in seinen Doktor Faust.“ Und er teilt dann eine Szene aus einem „Entwurf dieses Trauerspiels“,

das „einer von meinen Freunden verwahre", mit: die dritte Szene des zweiten Aufzuges: „Faust und sieben Geister."

Es ist in diesem Zusammenhang nicht meine Aufgabe, die besondere Geschichte der Lessingschen Faustdichtung, die noch keineswegs völlig aufgehellt ist, es wohl auch schwerlich je werden wird, zu erörtern. Erhalten ist außer der in den Literaturbriefen veröffentlichten Szene noch eine bis zum vierten Auftritt des ersten Aufzugs gehende Skizze, deren zweite Szene zum Teil schon ausgeführt ist. Was uns außerdem aus gelegentlichen brieflichen Äußerungen Lessings und zwei ausführlichen Berichten von Dritten über Lessings Faustplan bekannt geworden ist, kann wegen darin enthaltener Widersprüche nicht Anspruch auf unbedingte Glaubwürdigkeit erheben.

Das Wenige aber, das wir wissen, genügt über einen wesentlichen Punkt, der uns hier interessiert, völlige Klarheit zu verschaffen.

Den Zeitgenossen Fausts, mehr noch der diese Gestalt umspinnenden Sage war Faust ein warnendes Exempel menschlichen Fürwitzes und Übermutes gewesen: in des Teufels Krallen gerät, wer so über die Grenzen menschlichen Erkennens hinaus zu schweifen sich vermißt. Faust konnte ihnen deshalb als eine echt tragische, Mitleid und Furcht erweckende Gestalt erscheinen.

Diesen tragischen Charakter hatte die Gestalt eingebüßt in dem Augenblick, wo der entscheidende Punkt, der Bund mit dem leibhaftigen Teufel, nicht mehr das Grauen eines noch heute möglichen, von jedem herauf zu be-

schwörenden Verhängnisses erweckte, als die faustischen Triebe in der Zeit allmählich abstarben, und als dementsprechend als Punkt des Interesses nur das Kuriose und Abenteuerliche von Faust übrig blieb. Eben diese rationalistische Strömung aber, die das titanenhafte Persönlichkeitsideal einer mit dem leibhaftigen Teufel um die eigne Seligkeit ringenden Zeit durch das Persönlichkeitsideal des Philosophen, des mit Schlüssen der Vernunft bedächtig und behutsam den abstraktesten Problemen der Metaphysik zu Leibe gehenden Denkers ersetzte, eben diese geistige Strömung warf auch das Faustproblem wieder auf und gab, wie ihre Vorgänger, dem Faust als dem Typus des um jeden Preis den Kern der Dinge ergründen wollenden Forschers die eignen Züge, das Gepräge des eignen Persönlichkeitsideals.

Am schärfsten hat Lessing dies Ringen der Zeit nach Klarheit und Licht erfaßt; er, der sogar das Mittel zum Zweck dem Zweck selbst vorzog, der das Suchen nach Wahrheit, den regen Forschungsdrang an sich, selbst auf die Gefahr hin, immerdar zu irren, dem Besitz der Wahrheit vorzog. Und es war daher natürlich, daß in dem Augenblick, wo seine Phantasie die verwitterte und entstellte Faustgestalt zu umspielen begann, das in einer Faustdichtung zu lösende Problem sich ihm sofort anders gestaltete.

Von jenem kraftstrotzenden Übermenschen, dessen Drang nach Genuß mindestens dem Drang nach Wissen gleichkommt, ist nichts mehr zu finden. Nur der Grüb-

ler Faust, dem kein Preis zu hoch ist, die Wahrheit zu ergründen, der deswegen gern die Seligkeit daran zu geben bereit ist, ist übrig geblieben. „Ein Mann," heißt es, „dem durch nichts beizukommen ist, der keine Leidenschaft, keine Schwäche, nur einen einzigen Trieb hat: den unauslöschlichen Durst nach Erkenntnis." „Ich schlich von allen Seiten um seine Seele, aber ich fand keine Schwäche, bei der ich ihn fassen konnte," berichtet ein Teufel. „Hat er nicht Wißbegierde?" fragt Satan. „Mehr als irgend ein Sterblicher." „So überlaß ihn mir, das ist genug zum Verderben."

In dem Augenblick aber, wo Lessing das Problem gewissermaßen so auf seine eigene Person zuspitzt, ist auch dem neuen Persönlichkeitsideal der Zeit entsprechend ein tragischer Untergang ausgeschlossen, und so stimmen denn auch die beiden, sonst in manchen Punkten voneinander abweichenden Berichte über den Ausgang des Faust darin überein, daß die Hölle nicht siegen sollte. Nach dem einen verkündigt der Engel der Vorsehung schon in der Versammlung der Teufel im ersten Akt, die Fausts Verführung beschließt, die Fruchtlosigkeit der Bestrebungen Satans mit „den feierlichen aber sanft gesprochenen Worten, die aus der Höhe herabschallen: ‚Ihr sollt nicht siegen!'" Nach dem andern ruft im fünften Akt den triumphierenden höllischen Heerscharen der Engel zu: „Triumphiert nicht, ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig un-

glücklich zu machen; was ihr sahet und jetzt zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom!"

Es ist ja nicht zu leugnen, daß durch diese Perspektive das ganze Faustproblem zugleich verjüngt und vertieft wurde. Wir verstehen, wie die wenigen Freunde Lessings, die in den Plan eingeweiht waren, über diese neue völlig überraschende Wendung entzückt waren und sich Großes von dem vollendeten Werk versprachen. Trotzdem können wir die unterlassene Ausführung — daß er vollendet gewesen und dann mit andren Manuskripten Lessings verloren gegangen sei, glaube ich nicht — nicht so sehr beklagen. Denn nicht nur der Ton, auf den in den uns erhaltenen Szenen Lessings Faust gestimmt ist, sondern auch die Art, wie Lessing nun schließlich das Fehlschlagen der teuflischen Verführungskünste, die Niederlage der Hölle, herbeiführen wollte, hat etwas Gekünsteltes und bringt, bei Licht besehen, nur eine Scheinlösung.

Wenn die Berichte nicht irren, so sollte, wie schon aus den erwähnten Schlußworten hervorgeht, gar nicht der wirkliche Faust den Bund mit dem Teufel schließen: „Was ihr sahet, und zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom." Deutlicher erfahren wir den Plan, aus dem zweiten Bericht. Danach „begräbt der Engel den Faust, ehe noch die teuflischen Verführungskünste beginnen, in einen tiefen Schlummer, und erschafft an seiner Stelle ein P h a n t o m, womit die Teufel so lange ihr Spiel treiben, bis es in dem Augenblick,

da sie sich seiner völlig versichern wollen, verschwindet. Alles, was mit dem Phantom vorgeht, ist Traumgesicht für den schlafenden wirklichen Faust; dieser erwacht, da schon die Teufel sich schamvoll und wütend entfernt haben, und dankt der Vorsehung für die Warnung, die sie durch einen so lehrreichen Traum ihm hat geben wollen. Er ist nun fester in Wahrheit und Tugend als jemals." Wenn dieser Bericht wirklich Lessings Idee getreu wiedergiebt — ich kann einige Zweifel nicht ganz unterdrücken, zumal die spärlichen Skizzen zum Faust, die sich im Nachlaß Lessings fanden, und in denen die erste Beschwörung des Satans skizziert ist, auch nicht den leisesten Hinweis darauf enthalten — so muß man sagen, daß er durch diese Ausführung den Fortschritt, den er in der Erfassung des Problems gemacht hatte, wieder vernichtet hätte. Dies ist ja nur eine Scheinlösung; er geht dem Problem, wie es das neue Persönlichkeitsideal der Zeit stellt — das Forschen nach Wahrheit kann nie und unter keinen Umständen das ewige Verderben des Menschen zur Folge haben — aus dem Wege; ja nach der letzten Wendung kehrt er sogar wieder um.

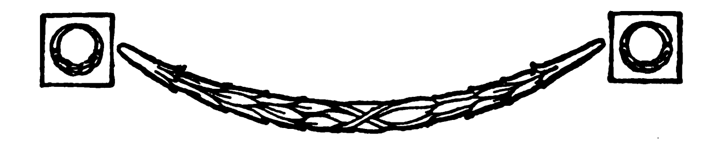
Das war nicht die Zauberformel, um diesen großen Schatten zu beschwören und mit neuem Leben zu erfüllen. In dem Drange, die Sagengestalt sich und damit seiner Zeit näher zu bringen, tilgte Lessing ihr nahezu all die großen typischen Züge des Menschen Faust, und indem er ihm den Wahrheitsdrang als einzige Leiden=

schaft gab, komprimierte er den Faust zu dem Typus eines Gelehrten, ja mehr noch, er schuf den Faust zu seinem Bilde. Was vom faustischen Wesen in ihm selber steckte, legte er hinein, aber mehr nicht. So wurde, so wäre es geworden: ein Lessingscher Faust, der um Lessings willen interessiert, aber nicht der Faust, für den, wie Lessing selbst bezeugt, im deutschen Volke die Liebe noch nicht erloschen war.

Die Zeit dafür war noch nicht gekommen. Nicht nur die durch Lessing bewirkte Loslösung des deutschen Dramas von den beschränkten Idealen des französischen Klassizismus, sondern vor allem die Durchtränkung der schöpferischen Jugend mit Herderschen Ideen und die Gewöhnung des Auges an die Größenverhältnisse Shakespearescher Charaktere waren vorher notwendig, damit Faust für die Deutschen lebendige Poesie werden konnte.

Als aber die Zeit erfüllt war, da kamen die Jungen, einer nach dem andern, und versuchten den großen Schatten zu bannen und zu zwingen. Die Lenz, Klinger, Maler Müller und Goethe. Lenz in einem flüchtigen Fragment, „Die Höllenrichter", das Thema nur streifend; Maler Müller in wiederholten Anläufen, die in der „Situation aus Fausts Leben" mit der Zuschrift: „An Shakespeares Geist" dramatische Kraft und Humor verraten, während die auf anderen Voraussetzungen beruhende Bearbeitung „Fausts Leben dramatisiert" auf fünf Teile angelegt, so weit man aus dem ersten 1778 erschienenen Teil schließen kann, in der Anlage, der Auf-

fassung und im Ton als ein seltsamer Fehlgriff sich darstellt, ein Urteil, an dem vielleicht im Einzelnen, aber schwerlich im Ganzen eine Einsicht in die vollendete Dichtung, die zur Zeit noch nicht möglich ist, etwas ändern wird. Am interessantesten und bedeutendsten wirkt Klingers Faust, ein Roman: „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt“ in fünf Büchern (1791), der, auf einer originellen Voraussetzung beruhend, das Thema durchaus selbständig in seiner dämonischen Größe erfaßt und mit schaurigem Ernst bis zur Vernichtung des Unseligen durchführt. Aber nur Einem gelang es, die unsagbare Fülle, Schönheit und Größe des gewaltigen Stoffes zu erfassen und darzustellen, und auch ihm nur in der heißen Arbeit eines langen Lebens: Goethe.



II

Der Tragödie erster Teil

Erstes Kapitel

Entstehungsgeschichte

Wie, wann und wo ist Goethe der Stoff nahe gebracht worden?

Unter den Volksbüchern „mit stehenden Lettern, auf das abscheulichste Löschpapier fast unleserlich gedruckt“, „diesen schätzbaren Überresten der Mittelzeit“, von denen Goethe in Dichtung und Wahrheit erzählt, daß er das Glück gehabt habe, sie auf einem Tischchen vor der Haustür eines Büchertrödlers täglich zu finden und sie für ein paar Kreuzer sich anzueignen, und von denen er dann einige, Eulenspiegel, Heimonskinder, schöne Melusine, Kaiser Oktavian, schöne Magelone, Fortunat und den ewigen Juden namhaft macht, nennt er zwar den Faust nicht, konnte es auch nicht, da Faust als Volksbuch in dieser Ausstattung nicht existierte; aber wenn neuerdings

mit bemerkenswerten Gründen die Hypothese verfochten worden ist, daß Goethes Hauptquelle, das ja in zahllosen Auflagen und Drucken verbreitete, „in eine beliebte Kürze gebrachte“ Faustbüchlein vom „Christlich Meynenden“ gewesen, so können wir wohl annehmen, daß diese zudem in Frankfurt als Druckort beheimatete, kürzeste und populärste Fassung des Stoffes ihm auch schon in frühen Kindertagen nahe gebracht worden ist. Außerdem wird er wohl auch schon in diesen Tagen einen dramatischen Faust auf der Bühne von Komödianten oder Puppenspielern in der Messe haben tragieren sehen.

Wann aber ist die Gestalt des Faust in sein Leben hineingewachsen? Darüber sind die Meinungen geteilt.

In den Mitschuldigen — III, 6 — ruft Söller einmal: „O wüßt ihr, wie mir graust, es wird mir siedend heiß. So war's dem Doktor Faust nicht halb zumut, nicht halb war's so Richard dem dritten.“ Sicher aber gibt diese flüchtige Erwähnung im komischen Zusammenhang kein Recht, daraus Schlüsse auf ein in dieser Zeit bereits vorhandenes, persönliches Verhältnis zum Faust zu ziehen. Die „Mitschuldigen“ entstanden in Leipzig, wo der Genius loci, der pietätvoll die Erinnerung an Faustens denkwürdigen Ritt aus Auerbachs Keller pflegte, diese Anspielung nur zu nahe legte.

Mehr Beachtung verdienen schon Goethes Erzählungen in Dichtung und Wahrheit von seinen alchimistischen Studien im Frankfurter Elternhaus, in der Zeit zwischen Leipzig und Straßburg. Herbst 1768 —

Frühling 1770. Aber ich bin doch (mit Erich Schmidt) der Meinung, daß die Grundstimmung jener Jahre, in denen er sich's weich und wohl sein ließ im Klettenbergschen Pietismus, zu faustischen Plänen schlecht passen will.

Dagegen ist Straßburg, wie für den Götz, so für den Faust, als Zeugungsstätte in Anspruch zu nehmen. Hier kommen die literarische Konstellation, die Berührung mit Herder, die unter dieser Berührung sich vollziehende Loslösung Goethes von der konventionellen Ästhetik, das Zurückgehen auf die deutsche Vergangenheit — „emergierend Deutschheit" notiert Goethe später für diese Tage — der Durchbruch der eigenen dämonischen Kraftnatur und ein äußerer Anlaß, eine Faustaufführung, vermutlich zusammen, um das befruchtende Samenkorn in seine Seele zu streuen. Es ist schon oft darauf hingewiesen, wie viel faustische Ideen und Bilder in Herders Reisetagebuch stecken, wieviel faustischer Drang in dem Straßburger Herder. Goethe selbst berichtet in Dichtung und Wahrheit davon, zugleich aber, daß dieser oft auch dem jungen Freunde gegenüber einen hämisch negierenden Diabolus herauskehrte, der wohl (wie ich mit Erich Schmidt annehme) für den Mephisto ein und den andern Zug abgeben konnte, während das verblaßte Bild der Jugendliebe, des Frankfurter Gretchens, durch die verwandte Erscheinung Friederikens, frische Farben, neue individuelle Züge zugleich mit dem Begleitakkord von Schuld und Reue erhielt.

Gleichwohl ist für diese Zeit schwerlich an irgend eine belangreiche schriftliche Gestaltung des Plans zu

denken. In Frankfurt kam nach der Rückkehr zunächst der Götz an die Reihe. Daß er aber in dieser und in der Folgezeit Pläne zum Faust mit sich herumgetragen und in vertrauten Kreisen davon gesprochen haben muß, erhellt aus der gereimten Epistel Friedrich Wilhelm Gotters, der Goethe in Wetzlar nahe getreten war, und der im Juli 1773 seinen gereimten Dank für den Götz von Berlichingen schließt: „Schick mir dafür den Doktor Faust, sobald dein Kopf ihn ausgebraust." Und daß im Jahr 1773 Goethe tatsächlich am Faust gearbeitet hat, dazu stimmt unter anderem auch eine Äußerung Goethes an Zelter, die, wenn sie auch erst aus dem Jahre 1820 stammt, doch so bestimmt gehalten ist, daß sie Beachtung verdient. Goethe setzt da ausdrücklich „einen wichtigen Teil des Faust" in die Zeit, da Prometheus und der Satyros entstanden. Sicher ist aus den Briefen Goethes und den Briefen seiner Freunde Arbeit an Faust für die beiden folgenden Jahre beglaubigt. Boie zum Beispiel schreibt im Oktober 1774 von seinem Besuch bei Goethe, und daß dieser ihm viel von Fertigem und Werdendem vorgelesen. „Sein Faust ist fast fertig, und scheint mir das größte und eigentümlichste von allem." Und im September 1775 schreibt Goethe an die Gräfin Auguste Stolberg: „ich machte eine Szene an meinen Faust." Und an Merk einen Monat später: „habe an Faust viel geschrieben."

Die Übersiedelung nach Weimar scheint dann die Arbeit am Faust, wenn nicht sofort, so doch sehr bald

ins Stocken gebracht zu haben, und erst während der italienischen Reise hat Goethe sie wieder aufgenommen.

Was und wieviel ist nun noch in Frankfurt vor Weimar entstanden? Darüber gingen bis vor kurzem die Meinungen ebenso auseinander, wie noch heute die über die ersten Anfänge des Faust überhaupt. Jetzt ist in wesentlichen Punkten das Chaos gelichtet, wenn auch noch manche Streitpunkte bestehen geblieben sind und wohl bis an der Welt Ende bestehen bleiben werden.*)

*) Ich kann und will mich in diesem Zusammenhang nicht in das Gewirr der Streitfragen vertiefen, wie sie das Monstrum der sogenannten Faustphilologie geschaffen hat, jener Faustphilologie, die kaum minder bedenklich ist, als die Lili- und Friederikenforschung. Denn wenn auch diese Einzeluntersuchungen über die Entstehungsgeschichte der größten Dichtung, die wir Deutschen besitzen, an sich natürlich sehr viel ernster zu nehmen sind, als die tiefsinnigen Forschungen über die Sesenheimer Familien, in denen Friederike und ihre Geschwister Gevatter gestanden haben, über das Schicksal dieser Patenkinder und so weiter, so werden diese Einzeluntersuchungen doch leider häufig wieder in einem so kleinlichen Geiste, mit so maßloser Pedanterie und zugleich so maßloser Arroganz und so ohne jedes eigentliche Verständnis für dichterisches Schaffen getrieben, daß sie nahe an Karikatur streifen. Mit Formanalyse, Motivuntersuchung und vor allen Dingen Parallelenfang wird ein greulicher Unfug getrieben. Aus spitzigen Silbenspaltereien und an den Haaren herbeigezogenen Parallelen in Briefen und dergleichen werden mit einer Sicherheit Schlüsse auf die einzelnen Phasen des wachsenden Faust gezogen, die als eigentlich fruchtbringend oder gar überzeugend nur in den seltensten Fällen angesehen werden können. Es ist daher mit Freuden zu begrüßen, daß Erich Schmidt in der Einleitung zum dritten Abdruck des sogenannten Urfaust die Gelegenheit ergriffen hat, gegen diesen sich breitmachenden Unfug zu protestieren; ich hätte allerdings gewünscht, daß er dabei noch etwas derber zugefaßt hätte.

Es ist, wie ich schon im Eingang betonte, hier nicht meine Absicht, die Geschichte der Goethischen Faustdichtung im einzelnen zu geben. Aber grade, weil ich im weitern Verlauf meiner Darstellung nicht mehr näher darauf eingehen kann, und weil anderseits doch die Kenntnis der Vor- und Entwicklungsgeschichte gewisser Motive die notwendige Voraussetzung ist für dasjenige eindringende Verständnis der Dichtung, das ich vermitteln möchte, so muß ich hier ebenso wie auf die älteste Faustüberlieferung überhaupt, so auf gewisse Phasen und Stationen der Goethischen Faustdichtung hinweisen, die den Kristallisationsprozeß des ganzen Werks wenigstens in den wesentlichen Punkten veranschaulichen.

Um dabei nicht allzusehr ins weite zu schweifen und vor allem die Übersicht zu ermöglichen, wird es sich freilich empfehlen, das, was in dieser Beziehung über den ersten Teil zu sagen ist, für sich zu nehmen, die Bemerkungen aber, über die Vorgeschichte und Genesis des zweiten Teils, soweit sie nicht gelegentlich, um des Verständnisses gewisser Beziehungen willen, vorweg genommen werden müssen, anstehen zu lassen, bis ich an den zweiten Teil selbst komme. Es empfiehlt sich das um so mehr, als ja im zweiten Teil ein völlig neuer Schauplatz eröffnet und völlig neue Motive eingeführt werden.

Die Frage, welche Faustszenen brachte Goethe nach Weimar mit; können wir heute mit einiger Sicherheit beantworten, seitdem 1887 im Nachlaß der Weimarischen

Hofdame Luise von Göchhausen sich von ihrer Hand die Abschrift eines Goethischen Faust gefunden, der einundzwanzig Szenen umfaßt, der nicht nur durch zahlreiche selbständige Lesarten, sondern auch durch eine Anzahl ganz selbständig gestalteter Szenen, auf den ersten Blick als die ältere Fassung der Goethischen Faustdichtung, als die älteste aus einem Guß geflossene Redaktion sich darstellt.

In diesem „Urfaust", den Erich Schmidt 1887 in Dresden auffand, ist ohne Zweifel uns das Werk in dem Stil und in dem Umfang erhalten, in dem Goethe es nach Weimar mitbrachte.

Durch seine Auffindung ward eine von Scherer seiner Zeit aufgestellte Hypothese von einem Urfaust in Prosa — Sprache und Stil des Götz von Berlichingen — dessen Reste er nicht nur in den auch in dem vollendeten Faust stehen gebliebenen Prosaszenen, sondern auch in holprigen weniger glatt fließenden Versreihen nachweisen zu können glaubte, jedenfalls in dem Umfang wie Scherer annahm, ein für allemal widerlegt, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß nicht einzelne Szenen tatsächlich zuerst in Prosa-Brouillon skizziert worden sind. In Einem ward sogar Scherers Hypothese glänzend bestätigt: die Kerkerszene, deren ursprüngliche Redaktion in Prosa Scherer aus inneren rhythmischen Gründen behauptet hatte, hat sich hier tatsächlich in Prosafassung vorgefunden.

Das wesentlich Neue, was für uns aus der Auf-

findung des Urfaust erhellt, ist aber folgendes: diese erste Fassung ist Gretchentragödie. Die Gretchenszenen sind der Kernpunkt, die Kerkerszene bildet den Abschluß und zwar ohne das erlösende, verheißende „Gerettet“ am Schluß. Aber es klaffen auch erhebliche Lücken.

Nach dem ersten Monolog Fausts, der Szene mit dem Erdgeist und dem ersten Gespräch mit Wagner — im ganzen wenn auch mit einzelnen rhythmischen und stilistischen Abweichungen der letzten Fassung entsprechend — wird mit den Worten Fausts:

„Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
Der immerfort am schalen Zeuge klebt,
Mit gieriger Hand nach Schätzen gräbt
Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet“

abgebrochen. Es folgt gleich darauf eine Szene mit der Überschrift: „Mephistopheles im Schlafrock, eine große Perrücke auf. Student.“

Es fehlen also der zweite Monolog Fausts, der Todesentschluß, der Osterchor, die Szenen vor dem Tor, Osterspaziergang und alle damit zusammenhängenden Szenen: Szene im Studierzimmer mit dem Pudel: (Verlassen hab ich Feld und Auen), die erste Begegnung mit Mephisto, die zweite (Es klopft? Herein! Wer will mich wieder plagen); infolgedessen auch die ganze Vertragsszene und die Überleitung zur Schülerszene. Diese selbst aber hat hier einen wesentlich andern Charakter.

Von dem diabolischen Humor der letzten Fassung ist nichts zu spüren. Weder von der Rechtsgelehrsamkeit noch von der Theologie ist die Rede, dagegen wohl von Metaphysik und collegium logicum, und schließlich auch von der Medizin, in der bekannten Weise, worauf der Student sagt, „das sieht schon besser aus, als die Philosophie." Auf der andern Seite begegnen wir im Eingang zynisch frechen Betrachtungen über Mädel, Logis und Mittagstisch, in denen Mephisto sich keineswegs des „Professortons" befleißigt, und die später getilgt sind. Hieran reiht sich unmittelbar die Szene in Auerbachs Keller, mit Versen beginnend: „Will keiner saufen, keiner lachen" u. s. w.; dann aber von Siebels Ruhemahnung an in Prosa weiter geführt. Die derben Späße der Zechgenossen noch in erheblich kräftigerer Gestalt und viel breiter ausgesponnen. Das Lied von der Ratte und vom Floh, schon hier; die Zauberkünste mit dem Wachspfropfen, die nachmals Mephisto zufallen, treibt, — wie in der Überlieferung — Faust selber! Der Zauber löst sich mit Fausts Worten: „Halt! — Geht und schlaft euren Rausch aus." Daran schließt sich die kleine Szene „Landstraße. Ein Kreuz am Wege, rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauernhüttgen."

Faust:

„Was gibt's Mephisto, hast du Eil'?
Was schlägst vorm Kreuz die Augen nieder?

Mephisto:

Ich weiß es wohl, es ist ein Vorurteil.
Allein genug, mir ist's einmal zuwider."

Ein Stück für sich, ein Augenblicksbild, das gut in eine Szenenreihe passen würde, die, nach dem Vorbild der Faustbücher, Faust mit Mephisto die Welt durchwandernd vorführte. Da dieses Motiv von Goethe einstweilen fallen gelassen, Faust im ersten Teil ganz lokalisiert wurde und jene Wanderzüge dem zweiten Teil vorbehalten blieben, war für dies Stück in der letzten Redaktion kein rechter Platz; es ward daher unter die Paralipomena verwiesen.

Daran schließt sich gleich Fausts und Gretchens Begegnung; die jetzt dazwischen liegende Szene in der Hexenküche — Fausts Verjüngung — entstand erst auf der italienischen Reise. Dann folgen geschlossen, wie in der letzten Fassung, allerdings mit einigen, aber verhältnismäßig nicht bedeutenden Abweichungen im Ausdruck, sämtliche Gretchenszenen von der Begegnung an: Faust und Mephistos Dialog: „Hör, du mußt mir die Dirne schaffen." Margaretes Monolog: „Ich gäb was drum." Faust und Mephisto in Gretchens Zimmer. Gretchens Lied vom König in Thule. Findung des Kästchens: „Nach Golde drängt, am Gold hängt doch alles! ach wir Armen!" Dann weiter lückenlos die jetzt „Spaziergang" überschriebene Szene: Faust und Mephisto.

„Bei aller verschmähten Lieb! beim höllischen Element!
Ich wollt, ich wüßt' was Ärgers, das ich's fluchen könnt,"

die Erzählung vom Pfaffen u. s. w. Dann: „Nachbarin Haus", Marthes Monolog: „Gott verzeih's meinem lieben Mann." Marthe und Gretchen, Mephisto dazu bis zum Schluß: „Da hinterm Haus in meinem Garten, Woll'n wir der Herren heute abend warten." Dann wie in der letzten Fassung der Dialog, zwischen Faust und Mephisto: „Wie ist's, will's fördern, will's bald gehn?" Und dann mit wenigen Abweichungen die ganze Gartenszene, und die Szene im Gartenhäuschen. —

Nun ein Sprung: Es fehlen „Wald und Höhle": „Erhabner Geist, du gabst mir Alles" und die daran sich schließende Kupplerszene des Mephisto. Hier ist unmittelbar an die Szene im Gartenhäuschen Gretchens Monolog: „Meine Ruh ist hin" gereiht mit der unheimlich sinnlichen Variante: „Mein Schoß! Gott drängt sich nach ihm hin!" Dann folgt wie auch später das Religionsgespräch (Katechisations-Szene) im Garten; das Versprechen Gretchens, und das Ausklingen mit Mephistos Hohngelächter: „Hab' ich doch meine Freude dran!" Die Szene am Brunnen: Lieschen und Gretchen. Die Zwingerszene: „Ach neige, du Schmerzensreiche."

Hieran schließt sich merkwürdigerweise unmittelbar die Szene im Dom und zwar ausdrücklich bezeichnet als Exequien der Mutter Gretchens. „Gretchen, alle Verwandte". Da die Valentinszenen (Monolog: „Wenn ich so saß", Zweikampf, Verfluchung), die in der letzten Fassung zwischen der Zwinger- und Domszene liegen, hier fehlen, so fehlt auch in der Rede des bösen Geists

die Frage: „Auf deiner Schwelle wessen Blut?“ Dagegen heißt es hier:

„Betest du für deiner Mutter Seel,
Die durch dich sich in die Pein hinüberschlief.
— Und unter deinem Herzen,
Schlägt da nicht quillend schon
Brandschande Maalgeburt!
Und ängstigt dich und sich,
Mit ahndevoller Gegenwart.“

Bisher haben wir ausnahmslos entweder unter sich verbundene Szenengruppen vorgefunden, die auch in dieser Verknüpfung der späteren Fassung im wesentlichen entsprechen, oder große Lücken, besonders im Eingang, die offenbar in späterer Zeit durch Szenen, in einheitlichem Wurf entstanden, ausgefüllt sind, die aber an dieser Stelle um so weniger als Lücken gefühlt werden, weil es sich zum großen Teil um vom Dichter freierfundene Motive handelt; ausgenommen die allerdings sehr empfindliche Lücke der mangelnden Einführung des Mephisto; er ist plötzlich in Fausts Studierzimmer, Fausts Begleiter; wir wissen nicht, wie und auf welche Bedingungen der Pakt geschlossen worden. — Aber immer handelt es sich, von dieser Ausnahme abgesehen, in diesem Abschnitt wesentlich um unter sich zusammenhängende Szenengruppen.

Jetzt — nach der Domszene — kommen wir im Urfaust dagegen zum ersten Mal an Stücke, die in das

Gefüge der Gretchentragödie hineingehören, über deren endgültige Gestaltung und vor allem zeitliche und psychologische Einordnung der Dichter des Urfaust aber offenbar sich noch nicht klar war.

Es ist zweifellos, daß der Bruder Gretchens schon im ersten Plan eine Stelle hatte, noch mehr, daß schon hier sein Tod durch Fausts Hand als ein die tragische Schuld Gretchens vermehrendes, die letzte Verzweiflungstat noch mehr erklärendes Motiv ins Auge gefaßt war. Darauf weist von allem anderen abgesehen, die Erwähnung der Bluttat in einer Szene des Urfaust. Aber die Ausführung stand noch nicht fest. So finden wir im Urfaust hinter der Domszene — als eine folgenlose Szene für sich — den Monolog Valentins: „Wenn ich so saß bei einem Gelag", der, da im vorangehenden Monolog Gretchens die Anspielung auf Valentins Tod noch nicht enthalten ist, offenbar erst nach der Szene im Dom fallen sollte. Auch die Einleitung zur folgenden Szene bringt der Urfaust:

Faust:

„Wie von dem Fenster dort, der Sakristei,
Der Schein der ewgen Lampe aufwärts flämmert,
Und schwach und schwächer seitwärts dämmert,
Und Finsternis drängt rings umbei;
So sieht's in diesem Busen nächtig.

Mephisto:

Und mir ist's wie dem Kätzlein schmächtig,
Das an den Feuerleitern schleicht,

Sich leis so an die Mauern streicht.
Wär mir ganz tugendlich dabei,
Ein bißchen Diebsgelüst, ein bißchen Rammelei"....

„So spukt mir schon durch alle Glieder die herrliche Walpurgisnacht" u. s. w. geht's in der letzten Fassung weiter. Hier im Urfaust aber fährt Mephisto fort:

„Nun frisch dann zu! Das ist ein Jammer,
Ihr geht nach Eures Liebgens Kammer,
Als gingt Ihr in den Tod!"

Und Faust erwidert:

„Was ist die Himmelsfreud in ihren Armen?
Das Durcherschüttern, Durcherwarmen.
Verdrängt es diese Seelennot?
Ha, bin ich nicht der Flüchtling, Unbehauste,
Der Unmensch, ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wütend nach dem Abgrund zu,
Und seitwärts sie mit kindlich dumpfen Sinnen
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen,
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich, der Gott verhaßte,
Hatte nicht genug,
Daß ich die Felsen faßte;
Und sie zu Trümmern schlug!

Sie! ihren Frieden mußt ich untergraben,
Du Hölle wolltest dieses Opfer haben!
Hilf Teufel mir die Zeit der Angst verkürzen.
Mags schnell geschehen, was muß geschehn,
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen,
Und sie mit mir zu Grunde gehn.

Mephisto:

Wie's wieder brozzelt! wieder glüht!
Geh' ein und tröste sie du Tor!
Wo so ein Köpfchen keinen Ausgang sieht,
Stellt es sich gleich das Ende vor."

Die Worte von: „Was ist die Himmelsfreud" bis einschließlich der zynischen Schlußwendung des Mephisto schließen in der letzten Faustredaktion eine Szene, einen langen Dialog zwischen Faust und Mephisto, der sich dort an den, wie wir genau wissen, in Italien gedichteten Monolog „Erhabner Geist, du gabst mir alles" etwas unorganisch anfügt. Zweck der Szene ist dort, Faust, der vor der Verführung Gretchens zurückschreckend geflohen ist, wieder zu ihr zurück zu führen. Mephisto bietet alles auf, Faust zu Gretchen zurück zu locken und spart dabei kein Mittel der Überredung. Hier im Urfaust sehen wir nun diese Locktöne Mephistos, die nach der Domszene nicht mehr den Zweck haben können, einen halb entsagenden Liebhaber zur Verführung anzuspornen, an Valentins Monolog herangerückt. Und hieran reiht sich

unvermittelt die Szene zwischen Faust und Mephisto: „Im Elend verzweifelnd“ u. s. w.*)

---

*) Durch diesen Befund wird eine geistvolle Hypothese Erich Schmidts von 1888 überraschend bestätigt. Bekanntlich hat Goethe zuerst im achten Band seiner Schriften 1790 den Faust als Fragment veröffentlicht (I erschien erst 1808). In diesem Fragment fehlen die Valentinszenen ganz, auch der im Urfaust vorhandene Monolog Valentins, und diese Kuppelszene des Mephisto angereiht an den Monolog: „Erhabner Geist, du gabst mir alles“, hat im Fragment von 1790 nicht nur eine andere Stelle als im Urfaust, sondern auch in der letzten Redaktion 1808. Sie steht im Fragment zwischen der Szene am Brunnen, Lieschen und Gretchen, und der Zwingerszene. Wunderlich genug, denn diese Rücklockung hat ja für das Drama keinen Zweck, da die Verführung und ihre Folgen schon offenbar geworden. In der Redaktion von 1808 stehen daher Monolog und Kuppelszene zweckentsprechender zwischen der Gartenszene nnd Gretchens Monolog: „Meine Ruh ist hin.“ Schmidt zog damals aus dieser Anordnung im Fragment den Schluß, es müsse nach dem ursprünglichen Plan diese Szene lediglich dazu habe dienen sollen, Faust zum zweiten Mal zu Gretchen zurück zu locken und dadurch ihn mit Valentin zusammen zu bringen. Der Urfaust, wie gesagt, bestätigt diese Vermutung. Unzweifelhaft ist nach dieser also als ursprünglich anzusehenden Szenenfolge die Lockszene Mephistos besser begründet und erweist sich vor allem folgenreicher, als im Fragment von 1790 nicht nur, sondern auch als in der letzten Redaktion. Was Goethe trotzdem nachmals veranlaßt hat, sie aus dem engen Zusammenhang mit der Gruppe der Valentinszenen zu lösen und sie zwischen die erste Gartenszene und die Katechisations-Szene, respektive zwischen erstere und Gretchens „Meine Ruh ist hin“ zu legen, ist aber einleuchtend: Im Fragment und Urfaust folgen die Zwingerszene: „Ach neige du Schmerzensreiche“ und die Szene im Dom unmittelbar aufeinander. Die Steigerung der Qualen Gretchens in der Domszene und ihr Zusammenbrechen im Dom ist im Urfaust zwar durch den Hinweis auf den Tod der Mutter, im Fragment aber durch gar kein dazwischen liegendes Ereignis erklärt. Jetzt sind zwischen Zwinger

Aus dem Urfaust sehen wir aber ferner, daß schon vor Weimar nicht nur diese immer — auch in der Ausführung für einen der ältesten Bestandteile der Dichtung gehaltene Prosaszene: ganz so oder doch fast ganz so — wirklich vorhanden war, sondern, daß auch samt der überleitenden Szene: „Nacht. Offen Feld. Faust und Mephistopheles auf schwarzen Pferden daherbrausend" die ganze Kerkerszene in Prosa völlig ausgeführt vorlag, freilich wie schon erwähnt, ohne die erlösende Stimme am Schluß. —

Daß von der Kerkerszene wesentliche Züge bereits früh festgestellt, Freunden mitgeteilt, mit Freunden durchgesprochen waren, das wußten wir freilich schon lange aus H. L. Wagners „Kindermörderin" 1776, in der nicht nur aus der Gartenszene (Schlaftrunk) und der Domszene, sondern wie Goethe ihm ausdrücklich vorwarf, vor allem aus der Kerkerszene wichtige Motive entlehnt sind. Da Wagner mit Goethe im Frühling 1775 zerfiel, so konnte auch mit ziemlicher Sicherheit die Konzeption wesentlicher Züge der Kerkerszene spätestens in den Winter 74 bis 75 gesetzt werden. Jetzt haben wir die Kerkerszene, wie sie damals vollständig ausgeführt war, vor Augen: es fehlt kein wesentlicher Zug und doch wie anders wirkt sie dort und hier. In der Kerkerszene des

---

und Dom die Valentinszenen eingeschoben, in den Worten des bösen Geistes der Hinweis: „Auf deiner Schwelle wessen Blut?" — der im Fragment fehlte — gebracht, und dadurch erhält allerdings die grause Zwiesprach im Dom noch eine ganz andere Resonanz.

Urfaust die einfache Melodie; der kunstvolle Satz, die Durchführung der einzelnen Themata, die Instrumentation erst in der letzten Fassung.

Diese insgesamt einundzwanzig Szenen des Faust stehen also für die vorweimarische Zeit, in einzelnen Motiven auf Anregungen aus den Leipziger Studentenjahren zu zurückgehend, als wahrscheinlich ausgearbeitet zwischen 1773—1775 fest. Damit ist aber nicht gesagt, daß diese einundzwanzig Szenen nun auch alles wären, was vom Faust in diesem Zeitraum entstanden ist. Es sprechen vielmehr starke innere Gründe dafür — der streng philologische Beweis wird kaum zu führen sein, — daß von der Szene vor dem Tor, dem Osterspaziergang, der Begegnung mit dem Pudel um diese Zeit schon ziemlich vorgeschrittene Fragmente und Skizzen vorhanden waren, die aber eben, weil sie noch nicht abgeschlossen waren, aus dem Kanon der fertigen Szenen, die der Dichter für die Mitteilung an seine Freunde zusammengestellt hatte, noch ausgeschieden wurden.

Weiter will ich nicht gehen, wenn schon manches dafür spricht, daß auch schon um diese Zeit die erste Einführung des Mephisto skizziert war.

Betrachten wir aber den Urfaust als Ganzes genommen, als eine vorläufig abschließende Redaktion des jungen Goethe, so machen wir die eigentümliche Beobachtung, daß die aus der Faustsage übernommenen Motive und die aus Keimmotiven der Faustsage zu entwickelnden Züge in diesem Stadium verhältnismäßig fragmen-

tarisch gehalten und vor allem noch ohne innere Verbindung untereinander sind, während Goethes Eigenstes: die Gretchentragödie, nahezu lückenlos in allen wesentlichen Zügen, auf planmäßigen Aufbau der Handlung hinweisend, im Urfaust vorliegt. Abgesehen von der eigentümlich isolierten Stellung des Valentinmonologs, fehlt eigentlich nur ein Glied in der Kette: wie erfährt Faust die Gretchen drohende Katastrophe? Und da muß man sagen, daß die Vermittelung, die in der letzten Fassung durch die Erscheinung Gretchens in der Walpurgisnacht bewirkt wird, auch dort nur notdürftig den klaffenden Riß schließt.

Mit einem Worte, der junge Goethe zeigt beim ersten Faustentwurf insofern eine Ähnlichkeit mit Lessing, als auch er sich zunächst den Faust nach seinem Bilde modelt, sich im Faust sieht und dasjenige psychologische Problem, das ihm bisher am meisten zu schaffen gemacht, das gewissermaßen aus seinem Leben herauswuchs, zunächst gestaltet. Alles Süße und alle Bitterkeit, alle berauschende Schönheit glühender Leidenschaft, alle Verdüsterung durch Reuequalen, die sein Herz seit den Tagen der Knabenliebe gekostet, drängte hier zu einer das Tiefste aufwühlenden dichterischen Gestaltung.

Das Gretchenproblem beunruhigte die ganze Zeit. Die Kriminalpraxis ahndete das Verbrechen der Mutter, die das Kind, das ihre Schande ist, tötet, mit den grausamsten Strafen mittelalterlicher Justiz; die Kriminalrechtstheorie, und mit ihr alle fühlenden Seelen, neigte sich dagegen

zu einer milderen Auffassung, empörte sich gegen diese Härte und heischte für die Unglückliche mehr Mitleid als Strafe. Dieses Mißverhältnis zwischen Theorie und Praxis, das jeder neue Fall zu schreiender Dissonanz weckte, war Goethe und seinen Zeitgenossen wie ein Splitter im Fleisch.

Aber das Problem hatte für Goethe noch ein besonderes dämonisches Interesse. Es lockte ihn, die möglichen letzten Konsequenzen aus einer Situation, in der er sich tatsächlich befunden, in der er gelitten, und aus der er sich befreit, zu ziehen: so im Werther für den Helden, im Faust für die Liebenden.

Wie seine Phantasie in diesen Jahren in diesen Vorstellungskreis gebannt war, davon zeugen nicht nur die ganze Reihe der Dichtungen von Götz über Clavigo zu Stella und Werther, davon zeugt auch eine eigentümliche Stelle im Werther, auf deren merkwürdige innere Verwandtschaft mit dem Grundthema der Gretchentragödie zuerst Erich Schmidt hingewiesen hat: gegen Ende des ersten Teils findet sich ein leidenschaftlicher Erguß Werthers über ein Mädchen, das unlängst den Tod im Wasser gesucht: „Ein gutes, junges Geschöpf, das in dem engen Kreise häuslicher Beschäftigungen wöchentlicher bestimmter Arbeit so heran gewachsen war, das weiter keine Aussicht von Vergnügen kannte, als etwa Sonntags in einem nach und nach zusammengeschafften Putze mit ihresgleichen um die Stadt spazieren zu gehen, vielleicht alle hohe Feste einmal zu tanzen, und übrigens mit aller Lebhaftigkeit des

herzlichsten Anteils manche Stunde über den Anlaß eines Gezänkes, einer übeln Nachrede, mit einer Nachbarin zu verplaudern; deren feurige Natur fühlt nun endlich innigere Bedürfnisse, die durch die Schmeicheleien der Männer vermehrt werden, all ihre vorigen Freuden werden ihr nach und nach unschmackhaft, bis sie endlich einen Menschen antrifft, zu dem ein unbekanntes Gefühl sie unwiderstehlich hinreißt, auf den sie nun all ihre Hoffnungen wirft, die Welt rings um sich vergißt, nichts hört, nichts sieht, nichts fühlt als ihn den Einzigen, sich nur sehnt nach ihm, dem Einzigen. .... Wiederholtes Versprechen, das ihr die Gewißheit aller Hoffnungen versiegelt, kühne Liebkosungen, die ihre Begierden vermehren, umfangen ganz ihre Seele, sie schwebt in einem dumpfen Bewußtsein, in einem Vorgefühl aller Freuden, ist bis auf den höchsten Grad gespannt, wo sie endlich ihre Arme ausstreckt, all ihre Wünsche zu umfassen — und ihr Geliebter verläßt sie —. Erstarrt, ohne Sinne steht sie vor einem Abgrunde, und alles ist Finsternis um sie her, keine Aussicht, kein Trost, keine Ahndung, denn der hat sie verlassen, in dem sie allein ihr Dasein fühlte. Sie sieht nicht die weite Welt, die vor ihr liegt, nicht die vielen, die ihr den Verlust ersetzen könnten, sie fühlt sich allein, verlassen von aller Welt — und blind, in die Enge gepreßt von der entsetzlichen Not ihres Herzens, stürzt sie sich hinunter, um in einem rings umfangenden Tode all ihre Qualen zu ersticken." — In der Tat eine psychologische Analyse der Gretchengestalt, die über-

raschend ist. Jeder einzelne Zug fast ist in der Dichtung in lebendiges Gefühl und sinnliche Anschaulichkeit umgesetzt.

Wenn wir aber so sehen und gewissermaßen urkundlich belegen können, wie die Gretchentragödie aus Goethes Leben hervorgewachsen, so möchte ich doch an dieser Stelle nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, wie er für die Inszenierung dieser Tragödie einen Zug vielleicht auch dem alten Faustbuch entlehnt hat. Es ist dies meines Wissens bisher noch nicht bemerkt worden. Es handelt sich um eine Geschichte, die schon im ersten Faustbuch steht, und — mit Ausnahme des Christlichmeinenden — von den andern übernommen wurde, Kapitel 54: Von zwo Personen so Doktor Faustus zusammenkuppelt. Es wird da erzählt von einem Edelmann, der sich in eine junge Dirne sterbens verliebt habe. Da er keine Gegenliebe gefunden, sei er krank geworden. Faust, mit ihm befreundet, sorgt sich seinetwegen, er erfragt von Mephostophiles die Ursache und verspricht nun mehr dem Freunde „ihme behülflich zu seyn, daß dieses Weibsbild keinem andern denn ihm zu Teil werden müßte . . . Dann Faustus verwirrte der Jungfrauen Herz so gar mit seiner Zauberey, daß sie keines andern Mannes noch jungen Gesellens mehr achtet." Dann fordert er den Edelmann auf, sich stattlich zu kleiden, „so wölle er mit ihm zu der Jungfrauen gehen, die in einem Garten bei andern Jungfern

s ä ß e". Vorher aber „nimbt er ein destilliert Wasser und zwaget den Edelmann damit, welcher alsbald ein überaus schönes Angesicht davon bekommt, gehen also miteinander in den Garten." Dort geschiehts, wie gesagt. Der Ritter tanzt mit der Jungfrau; als er sie mit dem von Faust gespendeten Zauberring berührt, wendet sie von Stund an ihr Herz ihm zu. Weiter ist keine Ähnlichkeit. Das aber, meine ich, springt in die Augen: Faust spielt dem Edelmann gegenüber die Rolle, die in der Dichtung Mephisto gegen Faust spielt; dazu kommen der Zaubertrank, der dem Werber Schönheit verleiht, und die Werbung im Garten.

Diese, wie ich glaube, dem Faustbuch entlehnten Züge sind aber an sich nebensächlicher Natur und werden hier vor allem ganz anders und selbständig verwendet als in der Quelle.

Im übrigen aber machen wir die Beobachtung, daß im Urfaust die aus der F a u s t s a g e aufgenommenen Motive in zwei scharf geschiedene Gruppen zerfallen: Titanisch-dämonologische und studentisch-burleske. Erstere im titanisch-metaphysischen Eingangsmonolog, der Geisterbeschwörung, dem Gespräch mit dem Erdgeist, mit Wagner; letztere in den Szenen Mephistos mit dem Studenten und in Auerbachs Keller zum Ausdruck kommend. Diese beiden Elemente erscheinen hier in wesentlich anderer Gestalt als in der letzten Redaktion. Aus der Art ihrer Verwendung und aus ihrer Aneinanderreihung geht klar hervor, daß die Arbeit an diesen Teilen der

Dichtung sprunghaft, einzelne überlieferte Motive, gelegentlich unter Hineinflechtung von Selbsterlebtem — Schülerszene — verwendend, sich vollzog.

Besonders fällt auf, daß die burlesken Szenen einstweilen noch ohne jede Rücksicht auf ihre Stellung zum Ganzen und auf ihre Rückwirkung auf Fausts Charakterbild, als lustige Augenblicksbilder, nicht wählerisch in den Farben, bunt behaglich ausgeführt sind. Der Faust in Auerbachs Keller im Urfaust gleicht auf ein Haar dem alten „viel beschreiten" Erzzauberer, der sich gelegentlich hanswurstisch gebärdet, diesem jedenfalls mehr als dem Faust in der Eingangsszene: „O sähst du voller Mondenschein", geschweige denn dem des Spaziergangs und der spätern Monologe aus der Tragödie erstem Teil.

Vor allem aber erhellt aus dem Urfaust, daß die Stellung des Hauptproblems, das eigentlich faustische um diese Zeit noch ziemlich im Dunkeln lag. Wir erfahren nicht, wie Faust und Mephisto zusammenkommen, und wir erfahren nichts über das Wichtigste, die Art des zwischen Faust und Mephisto geschlossenen Vertrages, woraus dann wieder ein Schluß auf die letzte Lösung des Problems, — Fausts Untergang oder Fausts Erlösung? — gezogen werden könnte; dabei ist zu beachten, daß Lessings Erlösungsplan erst mehrere Jahre nach seinem Tode 1784 bekannt wurde.

Ist nun daraus zu schließen, daß in dem vorweimarischen Faust überhaupt noch mit der Möglichkeit einer Vernichtung des Faust zu rechnen war? Ich glaube nein!

Ebenso wenig, wie aus dem Zurücktreten der metaphysischen Elemente gegen die Gretchentragödie im Urfaust unbesehen die Folgerung gezogen werden darf, diese seien nicht von vornherein im breitesten Umfang beabsichtigt gewesen. Vielmehr haben sich nur die individuellen Goethischen Keime schneller entwickelt und gestaltet.

Was den Ausgang betrifft, so kommt vor allem Eins in Betracht, was es mir wahrscheinlich macht, daß auch in diesem ersten Stadium Goethe, entgegen der Überlieferung, entschlossen war, Faust siegen zu lassen: diese endliche Überwindung des Bösen durch den ernsthaft aufs Gute gerichteten Willen dessen, der strebend sich bemüht, ist ein Bestandteil von Goethes eigenstem Wesen. Es erscheint fast undenkbar, daß er gerade dies Thema in irgend einer Epoche seines Lebens unter irgend einem andern Gesichtspunkt hätte fassen können. Zudem ist es klar, daß der Schluß des Urfaust wohl den Abschluß der Gretchentragödie, aber nicht einer Faustdichtung, bringt.

Die grandiose Herausarbeitung der Gretchentragödie war es eben, die die Weiterführung ungeheuer erschwerte und die Pläne und Skizzen einer solchen zunächst im halbfertigen Zustand zu verharren zwang.

Ich muß dabei übrigens bemerken, daß jenes undatierte abgerissene Quartblatt, das Erich Schmidt zuerst in der Weimarer Ausgabe, Teil XIV (S. 287) unter den Paralipomena als 1 mitgeteilt hat, das in flüchtigen

Zügen die knappste andeutende Skizze über den Gedankengang der ganzen Dichtung in zwei Teile gegliedert enthält, zwar augenscheinlich aus sehr früher Zeit stammt, aber sicher nicht aus der Urfaustperiode; (dagegen spricht schon die Bezeichnung des Schülers als „Schüler" der im Urfaust als „Student" auftritt). Trotzdem ist es ein so bedeutungsvolles Zeugnis für die Wurzelhaftigkeit der Erlösungsidee, daß wir schon hier seiner gedenken müssen. Es heißt da: „Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur. Erscheinung des Geistes als Welt- und Tatengenius. Streit zwischen Form und Formlosem. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit. Form ist nie ohne Gehalt. Diese Widersprüche, statt sie zu vereinigen, disparater zu machen."

Es ist mit Recht bemerkt worden, daß dies eine knappe Zusammenfassung des Ideengehalts der ersten Szenen des Urfaust — Monolog, Erdgeistbeschwörung, Dialog mit Wagner — ist; daß das Folgende aber: „Helles kaltes wissenschaftliches Streben Wagner. Dumpfes warmes wissenschaftliches Streben Schüler. Lebensgenuß der Person von außen gesehen, in der Dumpfheit, Leidenschaft. Erster Teil. Tatengenuß nach außen, und Genuß mit Bewußtsein. Schönheit — zweiter Teil. Schöpfungsgenuß von innen. Epilog

im Chaos auf dem Weg zur Hölle." klar die drei Stadien vorzeichnet: Lebensgenuß in der Dumpfheit, Leidenschaft: Gretchentragödie. Tatengenuß und Genuß mit Bewußtsein: Schönheit: die Helenahandlung. Schöpfungsgenuß von innen: Ausgang. In dieser letzten Formulierung liegt jedenfalls die Erlösungsidee, trotzdem dieser Epilog — nota bene! genau so wie nachmals das Vorspiel auf dem Theater („vom Himmel durch die Welt zur Hölle") — den Aufstieg zum Himmel, die Erlösung nicht formuliert; aber offenbar nur aus dem Grunde, weil die äußere Form der Lösung noch nicht feststand.

Durch die Entdeckung des vorweimarischen Urfaust fällt ein ganz neues Licht auf jenes Bruchstück des Faust, das als Fragment zuerst 1790 im siebenten Band von Goethes Schriften erschien, und durch das das deutsche Publikum zum ersten Mal Einblick in die Goethische Faustdichtung erhielt. Es war nicht ein übermächtiger innerer Drang, der den Dichter 1788 veranlaßte, das alte abgerissene Manuskript, „so gelb, und von der Zeit so vergriffen, so mürbe, und an den Rändern zerstoßen, daß es wirklich wie das Fragment eines alten Kodex aussieht," *) wieder vorzunehmen und vor fünfzehn Jahren fallen gelassene Fäden weiter zu spinnen. Es galt damals für Goethe, nicht nur äußerlich in einer Gesamtausgabe seiner bisher entstandenen Dichtungen, dem Publikum die Möglichkeit zu gewähren, ihn als

*) An Herder 1. März 1788.

geschlossene Persönlichkeit aufzufassen, sondern auch für sich selber, mit einer ganzen Reihe, zum Teil noch in die Jahre der Gärung zurückreichender Dichtungen abzuschließen, um dadurch innere Bewegungsfreiheit für Neues zu bekommen. Der äußere Zwang der Gesamtausgabe war daher nicht unwillkommen. Unter diesen Arbeiten stand an erster Stelle aber der Faust; er wanderte gleich dem Manuskript der Iphigenie und des Tasso mit nach Italien. Aber wenn Goethe auch im März 1788 an Herder schrieb, der Plan zum Faust sei jetzt gemacht, und er hoffe „die Operation werde geglückt sein", so sollte er doch bald die Erfahrung machen, daß gerade bei diesem Torso die Massen ungleich schwerer wieder in Fluß kamen als bei den andern unter italienischer Sonne leicht und gefällig sich rundenden Gestalten des Egmont, der Iphigenie, des Tasso. Und wenn er zunächst meinte, „es sei zwar ‚ein ander Ding das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren auszuschreiben,' er denke aber, es solle nichts dabei verlieren, besonders da er jetzt ‚den Faden wiedergefunden zu haben glaube'", wenn er meinte „den Ton des Ganzen so wieder zu treffen, daß eine neue Szene, die er ausgeführt, wenn er das Papier räuchere, gar nicht herauszufinden sei —" er mußte bald erkennen, daß er doch die Schwierigkeiten bedeutend unterschätzt habe. Er mußte sich überzeugen, daß, wenn auch grade auf italienischem Boden der scheinbar abgestorbene Baum einige neue Triebe zeitigte, wie die Szene in der Hexenküche und den Monolog „Er-

habener Geist, du gabst mir alles", der ganze Stamm, die Dichtung als Ganzes nicht in dem Grade mit allen ihren schlummernden Motiven wieder zum Leben erweckt wurde, wie es notwendig war, um Altes und Neues zu einem einheitlichen Kunstwerk zusammenwachsen zu lassen. Gewisse Partieen, die im Urfaust in einheitlichem Stil und in geschlossener Szenenfolge nur der Einreihung und Verknüpfung mit andern zu harren schienen, zeigten sich plötzlich auf einen so andern Ton gestimmt, daß sie, so wie sie da waren, nicht wieder zu verwenden waren, während sie andererseits jeder Umstimmung sich spröde versagten. So konnte, so mußte es kommen, daß der Faust, der 1790 ans Licht trat, zwar eine Anzahl neuer, dem Leser des Urfaust unbekannter Szenen enthielt, aber dafür auch eine ganze Reihe der bekanntesten und wichtigsten vermissen ließ, und vor allen Dingen ohne Abschluß, mitten in der Gretchentragödie, ohne ersichtlichen Grund unvermittelt abbrach.

Vergleichen wir kurz das Fragment von 1790 mit dem Urfaust. Inhaltlich ist Übereinstimmung zwischen den ersten Szenen bis zum Schluß des Dialogs mit Wagner. Formell ist viel geändert; das heißt wir haben hier bis auf unbedeutende Kleinigkeiten schon die Fassung der letzten Redaktion; rhythmische Härten, Übertreibungen des Ausdrucks im Stil der Stürmer und Dränger, Geschmacklosigkeiten, Vulgarismen, die sich im Urfaust vordrängen, sind getilgt oder gemildert. Eine ganz neue Gestalt hat die Schülerszene erhalten, die, in der wir sie heute kennen.

Diese Neugestaltung war notwendig, weil jene vulgären Motive und Ausschweifungen im Urfaust die ganze Szene überwucherten und ihren Ton bestimmten. Zwischen diese beiden inhaltlich vorweimarischen Bestandteile ist aber nun hier eingesprengt ein Dialogfragment zwischen Faust und Mephisto, zur Ausfüllung der im Urfaust gähnenden empfindlichen Lücke bestimmt, aber, so wie es da ist, nicht geeignet, denn es leitet zwar nun einigermaßen die nachfolgende Schülerszene ein, gibt aber über die erste Begegnung mit Mephisto, das Wesen des Paktes auch keinen Aufschluß.

Es setzt ganz abrupt mitten im Satze ein mit Fausts Worten:

„Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und wie sie selbst am End' auch ich zerscheitern."

Wir befinden uns mithin am Schluß der zweiten Faust-Mephistoszene, die im fertigen Faust beginnt: „Es klopft? Herein! Wer will mich wieder plagen", der Szene also, in der in der letzten Redaktion der Pakt geschlossen wird. Hier im Fragment bekommen wir nur den Ausklang zu hören, einen Ausklang, der gerade mit den Eingangsworten des Faust allerdings eine bestimmte Stimmung weckt, auf das Kommende vor-

bereitet, aber die wichtigste Prämisse des Ganzen verschweigt. Die Brücke zwischen der Schülerszene und Auerbachs Keller, die im Urfaust fehlt, ist dagegen hier schon geschlagen in dem kurzen Dialog zwischen Faust und Mephisto: „Wohin soll es nun gehn?" Daran reiht sich gänzlich umgeschmolzen Auerbachs Keller; die Prosa, in der ursprünglich der größte Teil der Szene geschrieben war, umgesetzt in Verse; allzu Derbes, Geschmackloses ausgeschieden und vor allen Dingen Faust, der im Urfaust noch selbst als hanswurstischer Nekromant figuriert, hier gänzlich passiver Zuschauer der Späße, die an seiner Stelle Mephisto macht. Also auch diese Szene, nicht nur im Stil, sondern auch in der Auffassung auf einen der Eingangsszene homogeneren Ton gestimmt. Nun an Stelle der kleinen Szene des Urfaust: „Was ist, Mephisto, hast du Eil?", als neuer Bestandteil, die Hexenküche, auf italienischem Boden gedichtet; zwei neue Motive enthaltend: die Einführung der Helena im Bilde und die Verjüngung des offenbar gegen den ersten Entwurf als älter gedachten Faust durch den Liebestrank. Daran schließt sich, genau wie im Urfaust, nur mit kleinen metrisch-stilistischen Abweichungen die ganze Reihe der Gretchenszenen bis zur Szene am Brunnen — Lieschen und Gretchen — einschließlich. Im Urfaust folgt unmittelbar die Zwingerszene: „Ach neige". Im Fragment dagegen ist hier die Szene „Wald und Höhle" eingeschaltet, die in der letzten Fassung aus früher schon erörterten Gründen ihren Platz zwischen der ersten Garten-

szene und Gretchens Monolog: „Meine Ruh' ist hin", erhielt. Hier betreten wir neuen Boden: neue Farben wie neue Formen; eine neue Gedankenwelt tut sich auf. Und wenn in der Hexenküche, trotz ihres italienischen Ursprungs, der Dichter die dumpfe Mystik mittelalterlichen Teufels- und Hexenglaubens mit allen Verzerrungen ins Fratzenhafte und Freche stil- und formgerecht auf den Ton des Ganzen gestimmt hat, die auch nicht die leiseste Idee einer nachträglichen Einschiebung aufkommen läßt, so durchbricht hier die Stimmung des italienischen Goethe unaufhaltsam, wie die Sonne die Wolken, die Leidenschaft in der Dumpfheit. Und subjektivste Empfindung der unter italienischer Sonne, in italienischer Luft neu beschwingten Seele atmet der Monolog:

„Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat, du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen."

Und wenn in der Hexenküche das Phantom der Helena zuerst als lockendes Trugbild in dämmernder Ferne erschien und auf neue Bahnen, die aus der Dumpfheit in Leidenschaft hinausführen sollen, hinwies, so ist in diesem Monolog zuerst der Ton jenes Faust angeschlagen, der, wie auch der Dichter in der Ferne sonniger Weite sich selbst wiedergefunden und zu höherer Vollendung und innerer Freiheit durchgerungen hat. Die Dissonanzen, die der fol-

gende Dialog mit Mephisto weckt und sehr schrill anklingen läßt, sind (wie Erich Schmidt seiner Zeit fein und richtig bemerkt hat), durchaus der Wiederklang gewisser Dissonanzen, die dem aus Italien heimkehrenden Goethe die Heimat und die Menschen der Heimat in die Seele trugen. Alles, auch die Anspielung auf Helena und auf die Verjüngung, deutet darauf hin, daß dieser Dialog auch erst auf italienischem Boden, vielleicht gar erst nach der Rückkehr in Weimar, entstanden ist und wohl ursprünglich bestimmt war, vor den Gretchenszenen, unmittelbar nach der Hexenküche, seinen Platz zu finden. In der Redaktion für die Fragmentausgabe aber ward er dann unorganisch mit dem Schluß jener Szene aus dem Urfaust: „Was ist die Himmelsfreud in ihren Armen" kontaminiert. Immerhin fügte sich dieses Stück aus dem ältesten Faust an diese italienische Faustpartie, jedenfalls in der äußeren Form, ohne Zwang und ohne Mißklang zu wecken an. Und ebenso paßten zu der hier geweckten Stimmung und zu den hier angeschlagenen Tönen die beiden im Fragment folgenden Szenen: „Zwinger" und „Dom", letztere in der Form, wie sie auch in der letzten Fassung vorliegt, unter Milderung der früher erwähnten Stelle, aber ohne die Anspielung auf Valentin: „Auf deiner Schwelle wessen Blut", sonst vollständig bis zum Schluß: „Nachbarin, euer Fläschchen".

Daß es aber dem Dichter, der eben zu der Stimmung „Erhabener Geist, du gabst mir alles" durchgedrungen, und der in diesen reinen Akkorden sich auch jetzt den Faust zu

verkörpern suchte, widerstrebte, die Prosaszene des Urfaust, „Im Elend! Verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde lang verirrt", das Stimmungsbild vom Rabenstein und die Kerkerszene mit ihren harten unausgeglichenen Dissonanzen als Schlußakkord der ganzen Dichtung zu geben, ist begreiflich. Mochte er im ersten Ansturm geglaubt haben, auch diese Partieen leicht umschmelzen zu können, so mußte er sich bald von der Unmöglichkeit überzeugen, und da die Zeit drängte, gab er lieber ein Fragment, das jedenfalls, soweit es vorlag, eine gewisse innere Einheit darstellte, als ein Ganzes, das in zwei disparate Bestandteile auseinander klaffte. So fielen auch die Valentinszenen.

Das Publikum aber nahm diesen fragmentarischen Faust mit einer Kälte und Gleichgültigkeit auf, die uns aufs höchste befremden muß, und die es begreiflich macht, daß Goethe zunächst die Lust an der Arbeit verlor.

Wenn trotzdem die Welt Goethes größte Dichtung in herrlichster Vollendung schließlich erhalten hat, so sind wir dafür kaum minder als Goethe selbst seinem großen Freunde den Dank schuldig, Schiller. Schiller, der ja auf Goethes schlummernden Schaffenstrieb mit unermüdlich anfeuernder Kraft gewirkt hat, stärker und nachhaltiger als irgend eine andere Persönlichkeit in Goethes Leben, Schiller, dem allein es zu danken ist, daß Goethe die dichterischen Keime der italienischen Reise zur Reife brachte, Schiller war es, der von dem Augenblick an, wo er mit Goethe in den regen Gedankenaustausch eines nahe verbundenen Freundes trat, auf die Vollendung des Faust gedrungen hat.

Im Frühsommer 1794 hatte die denkwürdige Begegnung stattgefunden, von der Goethe selbst jenen Freundschaftsbund datiert. Am 29. November schreibt Schiller an Goethe: „Mit nicht weniger Verlangen (als das Manuskript des Wilhelm Meister) würde ich die Bruchstücke von Ihrem Faust, die noch nicht gedruckt sind, lesen. Denn ich gestehe Ihnen, daß mir das, was ich von diesem Stücke gelesen, der Torso des Herkules ist. Es herrscht in diesen Szenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den besten Meister unverkennbar zeigt, und ich möchte diese große und kühne Natur, die darin atmet, so weit als möglich verfolgen". Nicht minder charakteristisch erwidert Goethe am 2. Dezember: „Von Faust kann ich jetzt nichts mitteilen; ich wage nicht das Paket aufzuschnüren, das ihn gefangen hält. Ich könnte nicht abschreiben ohne auszuarbeiten, und dazu fühle ich mir keinen Mut. Kann mich künftig etwas dazu vermögen, so ist es gewiß Ihre Teilnahme".

„Schillers Anziehungskraft war groß, er hielt alle fest, die sich ihm näherten", hat Goethe nachmals von Schiller gesagt, und ein andermal rühmt er die rastlose Energie seines Geistes, deren Einfluß sich keiner, der in seine Nähe kam, entziehen konnte. So schreckte ihn denn auch die halbe Ablehnung Goethes nicht; am 2. Januar 1795 wiederholt er die Bitte: „ich wüßte nicht, was mir in der ganzen dichterischen Welt mehr Freude machen könnte," und auch in der Folge hat er jede Gelegenheit mündlichen Gedanken-Austauschs benutzt, Goethe anzuspornen,

das Werk wieder aufzunehmen. „Mit Faust", schreibt Goethe im August 1795: „geht mir's wie mit einem Pulver, das sich aus seiner Auflösung nun einmal niedergesetzt hat; so lange Sie dran rütteln, scheint es sich wieder zu vereinigen, sobald ich wieder für mich bin, setzt es sich nach und nach zu Boden."

Auch in der Folgezeit wird Schiller es am Rütteln nicht haben fehlen lassen, so aussichtslos die Arbeit erschien, und so schwer die Massen wieder in Fluß zu bringen waren.

Was bei Goethe schließlich den Anstoß gegeben, wissen wir nicht. Im Juni 1797 war er in Jena, im täglichen anregenden Verkehr mit Schiller, letzte Hand an Herrmann und Dorothea legend, dazwischen die beiden Balladen, Braut von Korinth und Gott und Bajadere gestaltend. Hier hat ihn auch am 5. Juni die Idee der goldenen Hochzeit Oberons beschäftigt; das wird aber schwerlich die Brücke gewesen sein, die ihn zum Faust zurückführte.*) Auch muß der Entschluß ihm selbst ganz plötzlich gekommen sein. Am 15. abends war er noch mit Schiller zusammen und notierte darüber: „Über naive und sentimentale Dichtung, Verwandtschaft und Trennung. Anwendung auf unsere Individuen. Aussicht auf die nächsten Arbeiten." Da ist kein Wort über Faust gefallen. Denn als er am 22. Juni mitteilt, „da es höchst nötig ist, daß ich mir in meinem jetzigen unruhigen Zustande etwas zu tun gebe, so habe ich mich entschlossen, an meinen Faust zu

*) Eher könnte man an den „Schatzgräber" denken.

gehen," ist Schiller völlig überrascht. „Ihr Entschluß an den Faust zu gehen, ist mir in der Tat überraschend, besonders jetzt, da Sie sich zu einer Reise nach Italien gürten. Wenn Sie jetzt wirklich an den Faust gehen, so zweifle ich auch nicht mehr an seiner völligen Ausführung, was mich sehr erfreut."

Der in dem „wirklich" angedeutete leise Zweifel an der Stetigkeit war, so schien es wenigstens, unbegründet. Entsprechend seinem Plan, „das was gedruckt ist, wieder aufzulösen, und mit dem was schon fertig oder erfunden ist in große Massen zu disponieren," hatte Goethe am 23. ein ausführliches Schema entworfen. Am 24. ward, die Totalität des ganzen Werkes, die Wandlung des Dichters, der als Mann auf der Höhe des Lebens wieder die Hand an das Werk der Jugend zu legen sich rüstet, zusammenfassend, die Zueignung geschrieben und auch die nächsten Tage eifrig weiter gearbeitet. „Es käme jetzt nur" — schreibt Goethe an Schiller am 1. Juli — „auf einen ruhigen Monat an, so sollte das Werk zu männiglicher Verwunderung und Entsetzen wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachsen". Aber schon am 5. Juli meldet er, Faust sei „zurückgelegt worden, die Begegnung mit dem italienischen Reisefreunde Hirt und die Erweckung „südlicher Reminiszenzen", drängten die „nordischen Phantome" zurück.

Die Pause wurde freilich etwas lang, länger als er gedacht hatte: erst im April 1798 nahm er die Arbeit wieder auf. „Ich habe nun", schreibt er an Lotte Schiller,

„auf Cellinische Weise ein Schock zinnerner Teller und eine Portion hartes, trocknes Holz dran gewendet, und hoffe nun das Werk gehörig in Fluß zu erhalten.“ Und an Schiller am 5. Mai: „Meinen Faust habe ich um ein Gutes weiter gebracht. Das alte noch vorrätige höchst konfuse Manuskript ist abgeschrieben, und die Teile sind in abgesonderten Lagen, nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hintereinander gelegt. Nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Teile weiter auszuführen und das Ganze früher oder später zusammen zu stellen. Ein sehr sonderbarer Fall erscheint dabei: einige tragische Szenen waren in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke in Verhältnis gegen das andere ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes aber gedämpft wird“. In diesen Tagen arbeitete er also an der Kerkerszene. Er hielt in dieser Stimmung eine baldige Vollendung des Ganzen nicht für unmöglich, ward aber abermals durch die ihn beschäftigende und ganz gefangen nehmende Idee einer Achilleis wieder davon abgelenkt. Zum zweiten Mal war es also die Antike, die sich den nordischen Phantomen als feindliches Element erwies.

Lange ruhte die Arbeit. Das Tagebuch von 1799 verzeichnet nur an zwei Septembertagen Arbeit am Faust; in Schiller und Goethes Briefwechsel wird seiner nicht gedacht. Die Stimmung schien unwiederbringlich ver-

loren, und wenn nicht Schiller jetzt aufs neue den lässigen Freund angespornt hätte, wäre vielleicht ein für alle Mal die Sache abgetan gewesen und Faust Fragment geblieben.

Schiller aber, der ja bekanntlich keineswegs der weltfremde, unpraktische Mensch war, wie er der deutschen Jugend immer dargestellt wird, der vielmehr über einen nicht gewöhnlichen Grad von Menschenkenntnis und Geschäftsgewandtheit verfügte, hielt es diesmal für geraten, nicht wieder selbst vorzugehen, sondern einen anderen vorzuschicken. Am 24. März 1800 schrieb er an Cotta: „Ich fürchte, Goethe läßt seinen Faust, an dem schon so viel gemacht ist, ganz liegen, wenn er nicht von außen und durch anlockende Offerten veranlaßt wird, sich noch einmal an diese große Arbeit zu machen und sie zu vollenden .... Sie können ihn, des bin ich überzeugt, durch glänzende Anerbietungen dahin bringen, dieses Werk in diesem Sommer auszuarbeiten."

Cotta ließ sich dies gesagt sein, schrieb an Goethe, und am 11. April notiert dieser: „Brief von Cotta. Faust angesehen". Schillers Voraussetzung traf zu, die Arbeit am Faust ward wieder von frischem aufgenommen. Den eigentlichen spiritus rector aber hatte er auch erraten und wußte ihm Dank dafür: „Ich habe einen Brief von Cotta über Faust, den Sie mir wahrscheinlich zugezogen haben. Wofür ich aber danken muß. Denn wirklich habe ich auf diese Veranlassung das Werk heute vorgenommen und durchgedacht."

Von ununterbrochener Arbeit war freilich auch jetzt nicht die Rede, schon Ende April ließ der erste Eifer nach, aber die Arbeit ward doch in der Folge immer wieder vorgenommen, sie blieb im Gesichts- und Gedankenkreis. Im April entstand wahrscheinlich die Beschwörungsszene des Mephisto (Pudel); er schreibt an Schiller: „Der Teufel, den ich beschwöre, gebärdet sich sehr wunderlich." Im August berichtet er gelegentlich, daß er „einen kleinen Knoten im Faust gelöst habe". Im September beschäftigten ihn Szenen aus dem zweiten Teil — Helena — und wahrscheinlich las er in diesen Tagen Schiller, den er in Jena besuchte, den ersten Monolog der Helena („Bewundert viel und viel gescholten, Helena") vor.

Gegen Ende des Jahres schien der Faust wieder zu stocken. Eine schwere Krankheit, die Goethe Anfang 1801 überfiel und ungeheuer mitnahm, schien die Aussicht auf Fortführung noch mehr zu verringern. Da erwachte, wie Goethe selbst in den Tages- und Jahresheften erzählt, am 7. Februar plötzlich die produktive Ungeduld wieder in ihm, und er nahm den Faust von neuem vor. Darauf bezieht sich die Mahnung Schillers zwei Tage später, der am 8. den Freund besucht, die Wiederaufnahme wahrgenommen hat und nun den Freund zum Weiterarbeiten anspornt. „Mögen Sie sich immer mehr erholen und das Manuskript von Faust auf Ihrem Tisch nicht müßig liegen." Wie dergleichen auf Goethe wirkte, beweist nicht nur die Antwort: „Arbeiten könnt' und möcht' ich wohl, besonders auch Ihnen zur Freude",

sondern auch, daß Goethe trotz seines „zerrissenen Zustandes", der ihm „fast alle Hoffnung und zugleich den Mut benimmt", sich wieder tiefer in die Arbeit versenkt. Im April 1801 scheint er wieder an der Ausfüllung der großen Lücke im ersten Teil beschäftigt, in der im Anschluß an die Szenen mit Wagner und dem Schüler unter anderm ein Disputationsaktus eine Stelle finden sollte, der dann aber doch nicht ausgeführt und schließlich in die Paralipomena verwiesen wurde.

Aber wieder erlahmte der Eifer bald. Am 10. Dezember 1801 schreibt Schiller an Cotta verstimmt: „Sie fragen mich nach Goethe und seinen Arbeiten. Er hat aber leider seit seiner Krankheit gar nichts mehr gearbeitet und macht auch keine Anstalten dazu. Bei den trefflichsten Plänen und Vorarbeiten, die er hat, fürchte ich dennoch, daß nichts mehr zustande kommen wird, wenn nicht eine große Veränderung mit ihm vorgeht. Er ist zu wenig Herr über seine Stimmung, seine Schwerfälligkeit macht ihn unschlüssig, und über den vielen Liebhaberbeschäftigungen, die er sich mit wissenschaftlichen Dingen macht, zerstreut er sich zu sehr. Beinah' verzweifle ich daran, daß er seinen Faust noch vollenden wird." Im Februar 1802 mahnt Schiller noch einmal den in Jena mit der Ordnung der verwahrlosten Universitäts-Bibliothek beschäftigten Freund:

„Vielleicht führt Sie der Bücherstaub mit dem poetischen Geist geschwängert auch zu dem alten gespenstischen Doktor zurück, und wenn das geschieht, so wollen

wir Büttners (des Jenaer Bibliothekars) Manen dafür segnen.' Doch kein Echo schallte diesmal zurück.

Das ist das letzte Mal, daß Faust im Briefwechsel erwähnt wird. Am 31. Oktober notiert Goethe noch einmal: „Abends bei Schiller. Tell, Faust. Philosophica."

Der nächste Eintrag über Faust stammt aus dem März 1806. Da lag Schiller schon fast ein Jahr in der Erde.

Wie wenig für den ersten Teil fehlte, wie es nur eines energischen Zusammenraffens bedurft hätte, um den ersten Teil der Dichtung zu vollenden und die Freude über das gelungene Werk aus dem Auge des Freundes aufblitzen zu sehen, zeigen die Tagebucheintragungen über die Schlußredaktion, bei der nun Riemer als Berater fungiert, und die am 13. April melden: „Schluß von Faust erster Teil."

Die Dichtung erschien im achten Band von Goethes Werken, der unter anderem auch den Epilog zur Glocke brachte, 1808, gleichzeitig in einer Sonderausgabe. Grade ein Menschenalter lag zwischen den ersten Anfängen 1778 und dem Schlußstrich am 13. April 1806.

Zweites Kapitel

Die Prologe

Und nun treten wir an die Dichtung heran, wie sie in einer Epoche schwerster nationaler Erniedrigung wie ein tröstliches Gestirn durch Nebelwolken brechend dem deutschen Volke aufging, und wie sie überraschend Kunde gab von der unverwüstlichen Jugendfrische des fast Sechzigjährigen, auch in den sorgenden Herzen die Hoffnung und das Vertrauen weckte auf die unzerstörbare Lebenskraft der Nation. Das Werk, das die Philosophie der Zeit durch den Mund Hegels als „den ewig frischen Quell der Begeisterung" begrüßte, allein „hinreichend die Wissenschaft zu dieser Zeit zu verjüngen," in dem die alte Dichtergeneration mit Wieland „die Tendenz nicht nur des verflossenen Jahrhunderts, sondern aller zwischen Äschylus und Aristophanes und uns verflossenen Jahrhunderte" sah, die die jüngere mit Friedrich Schlegel begrüßte, als „das größte, was die Kraft der Menschen je gedichtet hat," und in dessen Schöpfer die in Sorgen und Plänen aufgehenden preußischen Patrioten, wie Arndt und Jahn freudig „den deutschesten Dichter" erkannten.

In jenem achten Bande ist der Faust zusammengestellt mit den übermütigsten Jugenddichtungen aus Goethes Sturm- und Drangperiode, den satirisch-polemischen aus den siebziger Jahren, in denen die ersten Anfänge des Faust lagen: dem Puppenspiel, dem Fastnachtsspiel von Pater Brey und dem „Prolog

zu den neuesten Offenbarungen Gottes". Ihnen sind angereiht die beiden „Parabeln" und die „Legende", in denen auf Ton und Rhythmus dieser Jugenddichtungen zurückgegriffen ist, und schließlich die aus der ersten Weimarischen Zeit stammende: „Hans Sachsens poetische Sendung," in der Goethe seiner Verehrung für Hans Sachs den schönsten reinsten Ausdruck gab, und die zugleich den Abschluß dieser unter unmittelbarem Einfluß Hans Sachsens sich bewegenden Bestrebungen Goethes darstellt. Sie bildet zugleich den Übergang zu den folgenden Gedichten, die das Leben und Schaffen des Künstlers in verschiedener Beleuchtung behandeln: „Auf Miedings Tod", „Künstlers Erdewallen", „Künstlers Apotheose", dem Epilog zu Schillers Glocke und dem Fragment „Die Geheimnisse" mit der Zueignung „Der Morgen kam, es scheuchten seine Tritte".

Bei der besonderen Kunst und Planmäßigkeit, mit der Goethe die einzelnen Bände seiner Ausgaben komponierte, ist diese Zusammenstellung keine zufällige. Diese scheinbar so bunte Mischung veranschaulicht den Entwicklungsgang und die innere Befreiung des Dichters in den langen Jahren, in denen die Faustdichtung in seiner Seele reifte. Sturm und Drang: Drang zur Polemik und Satire. (Gottes Freund, aller Welt Feind) allmähliche Läuterung und Klärung, Stillerwerden, idealistische Tendenzen (Brücke: Künstlers Erdewallen — Apotheose) Verklärung höchsten künstlerischen Schaffens

im Bild des großen Freundes. Ausblick auf Kommendes — in den Geheimnissen. — Damit ist zugleich andeutend veranschaulicht der Läuterungsweg, den Faust wandern wird.

Die Zueignung

Die ‚Zueignung' zum Faust ist, wie wir wissen, der erste frische Trieb am alten Stamm gewesen, als Goethe sich auf Schillers Mahnen entschloß, das lang vergessene Jugendwerk wieder aufzunehmen. Es ist gewissermaßen der Eingangsakkord, durch den der Dichter sich wieder in die Welt und die Stimmung, die weit hinter ihm liegt, zurückversetzen will, um den alten Ton zu finden, den er braucht für die Weiterführung. Aus der weiten entlegenen Ferne jener wunderbaren ahnungsvollen und glücklichen Tage, wie er sie einmal genannt, schweben sie heran die schwankenden Gestalten; sie kommen aus der Tiefe, aus jenen Nebelregionen, aus denen er selbst emporgestiegen ist zur Klarheit, zu dem weit überschauenden Blick zum Anschauen der Schönheit im Licht.

Nicht nur Zweifel, auch ein leises Mißbehagen spricht aus der Frage: „Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten, fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?"

Aber immer näher und näher wogt es heran; und diese nordischen Dunst- und Nebelgestalten, sie haben etwas im Blick, das längst Begrabenes aufwühlt und zum Leben erweckt.

„Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert,
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.“

Und wie er nun sinnend die Blicke auf den vertrauten, lang vergessenen Gestalten ruhen läßt, da taucht die Zeit wieder auf, wo sie Teile seines Daseins waren, wo, was seine Seele bewegte, in ihren Zügen und Worten Form und Gestalt erhielt.

„Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und manche liebe Schatten steigen auf,
Gleich einer alten halbverklungenen Sage,
Kommt erste Lieb und Freundschaft mit herauf.“

Die Jugendliebe, deren Verlust der Knaben- und Jünglingspflanze das Herz ausbrach, Freundesstimmen lange verstummt wie Cornelie, Merck, Lenz, oder fernhin verschollen, wie Klinger, Stolberg, Jacobi, Lavater:

„Sie hören nicht die folgenden Gesänge,
Die Seelen, denen ich die ersten sang;
Zerstoben ist das freundliche Gedränge,
Verklungen ach! der erste Widerklang,
Mein Leid ertönt der unbekannten Menge,
Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang,
Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet,
Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.“

„Mein Leid“, denn es ist das Gedicht von dem Leide der ganzen Menschheit in dem Einen, das nur der er-

faßt, der selbst in gleichem Wirrsal und Angst verstrickt gewesen.

Und wie die Zeit, in der dies Leid sein Leid war, wieder vor ihm auftaucht, die Zeit, wo Jugendliebe und Jugendfreundschaft mit diesem Leid zu einem erschütternden Dreiklang zusammenklangen, da wacht aus den Tiefen der Seele die heiße Sehnsucht wieder auf, nach „jenem stillen ernsten Geisterreich". Die alten Töne werden wieder laut, sie schwellen an immer mächtiger und mächtiger; die starre Spannung löst sich in einem leidenschaftlichen Tränenausbruch, die Gegenwart entschwindet und die Flut jener alten phantastischen Dunst- und Nebelwelt mit ihrer Sehnsucht und ihrer Leidenschaft schlägt brausend über seinem Haupte zusammen.

„Was ich besitze, sehe ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten."

Das ist der Eingangsakkord, der persönliche Vorspruch des Dichters.

Der Dichter ist wieder in den Bannkreis der Jugendvorstellungen und Ideale getreten, er wünscht sehnlich, es möge gelingen, sie neu zu beleben; aber wird er diese Töne finden, und werden sie von einem anders gearteten Geschlecht verstanden, wird dieses gewaltsame Zurücktauchen des Fünfzigjährigen in die wirbelnden Fluten stürmischer Jugendleidenschaft das Opfer wert sein? Wird nicht das vollendete Werk eben so kühler Verständnislosigkeit begegnen, wie wenige Jahre zuvor das Fragment?

Aus diesen Fragen und Zweifeln erwächst der zweite Prolog

Das Vorspiel auf dem Theater

Es ist wahrscheinlich, ja nahezu gewiß, daß denselben Maitagen 1797, die die Zueignung zeitigten, auch das Vorspiel auf dem Theater und der Prolog im Himmel ihre Entstehung dankten.

Der Dichter rückt schrittweis seinem Thema näher, bereitet den neuen Einschlag in das alte Gewebe vor.

Ist die Zueignung ein persönliches Bekenntnis, so gibt das Vorspiel eine prinzipielle Erörterung über die Möglichkeit der Durchführung des Planes vom Standpunkt des Zeitgeschmackes, vom Standpunkt des Bühnenleiters. Seit 1791 vereinigte Goethe in sich den Doppelberuf des Dichters und Bühnenleiters, die Dissonanz zwischen der kolossalischen, alle Grenzen von Raum und Zeit sprengenden Phantasie des Schöpfers und der Gebundenheit des Bühnentechnikers durch die Enge und Dürftigkeit des Brettergerüsts und der bemalten Leinwand, nicht minder wie durch Trägheit und Kleinlichkeit des Publikums, klang bald mehr, bald minder schrill durch sein Leben. So war's naheliegend, daß er diese Gegensätze sich dramatisch verkörperte in den drei Gestalten: des Direktors, des Theaterdichters, der lustigen Person.

Kalidasas Çacontala, das nach dem stehenden Gebrauch der indischen Bühne ein derartiges Zwiegespräch

zwischen Direktor und einer Schauspielerin brachte, in dem die Künstlerin den zweifelnden Direktor des Erfolges versichert, mag ihm für die gewählte Form das Motiv gegeben haben. Jedenfalls wird das immer angenommen, da wir wissen, daß Goethe schon 1791 Kalidasas Dichtung in Forsters Übertragung mit Entzücken gelesen hatte. Daß ihm aber aus den angegebenen Gründen dieses Motiv, aus seiner eigenen Situation heraus, nahe genug lag, um ihm gewissermaßen in die Feder zu wachsen, scheint mir dabei nicht genügend beachtet zu werden.

Drei Personen, drei Meinungen, drei Klänge, die zunächst Dissonanz wecken, die unausgleichbar scheint, bis sie doch schließlich zusammen klingen in einem harmonischen Akkord.

Breit, anmaßlich, wenn auch nicht ohne eine gewisse Bonhomie, schlägt der Theaterpraktiker den Eingangsakkord an:

> „Ich wünschte sehr der Menge zu behagen,
> Besonders weil sie lebt, nnd leben läßt."

Aber wie schwer das ist, weiß grade der Praktiker am besten; nicht umsonst hat er Not und Trübsal erfahren, er kennt das Publikum, das zwar „an das Beste nicht gewöhnt", aber „schrecklich viel gelesen" und dadurch die Fähigkeit naiven Genießens eingebüßt hat.

> „Wie machen wir's, daß alles frisch und neu,
> Und mit Bedeutung auch gefällig sei?"

Vor seinem Auge steht als lieblich gleißendes Phantasiebild die Menge, die sich „durch die enge Gnadenpforte zwängt".

„Bei hellem Tage schon, vor vieren
Mit Stößen sich bis an die Kasse ficht,
Und wie in Hungersnot um Brot an Bäckertüren,
Um ein Billett sich fast die Hälse bricht."

Aber grade dieses Zukunftsbild, das seine Phantasie entzückt, wirkt auf d e n, den es beflügeln soll, lähmend. In schriller Dissonanz gellt dagegen auf:

„O sprich mir nicht von jener bunten Menge,
Bei deren Anblick mir der G e i st e n t f l i e h t.
Verhülle mir das wogende Gedränge,
Das wider Willen uns zum Strudel zieht."

In idealischem Schwunge mit stürmischer Einseitigkeit verlangt die dichterische Schöpferkraft als ihr heiliges Recht die von den Wirbeln der gemeinen Wirklichkeit ungestörte Einsamkeit: . . . „führe mich zur stillen Himmelsenge, wo nur dem Dichter reine Freude blüht, wo Lieb' und Freundschaft unseres Herzens Segen, mit Götterhand erschaffen und erpflegen."

Ein Weheruf über das vorzeitige, unzarte Eindringen der Außenwelt in die geheime Werkstatt des Schöpfers, über das Herauszerren der süßesten und heiligsten Geheimnisse auf den großen Markt, das verständnislose Betasten, Loben und Mäkeln, das nie den Kern des

Lebens erfaßt, den Schein für Sein nimmt und das Bleibende nicht zu ahnen vermag:

> „Ach, was in tiefer Brust uns da entsprungen,
> Was sich die Lippe schüchtern vorgelallt,
> Mißraten jetzt, und jetzt vielleicht gelungen,
> Verschlingt des wilden Augenblicks Gewalt.
> Oft wenn es erst durch Jahre durchgerungen,
> Erscheint es in vollendeter Gestalt,
> Was glänzt, ist für den Augenblick geboren;
> Das Ächte bleibt der Nachwelt unverloren."

Der hyper-idealistische Schwung, der, die Gegenwart überspringend, nach einer noch im Keim schlummernden Zukunft Fühlfäden ausstreckt, scheint für die Gegenwart verloren und außerstande, den Weg zurückzufinden auf einen Boden, auf dem eine Verständigung mit den Bedürfnissen und Forderungen der Realität möglich ist.

Da klingt in diese unausgleichbare Dissonanz eine dritte Stimme hinein: der Humor, verkörpert in der lustigen Person, sucht die unerträgliche Spannung, wenn nicht zu tilgen, so doch weniger fühlbar zu machen. Es ist, als irdischer Ton, auch eine Dissonanz zum letzten Wort des Dichters, aber diesem scherzenden Lockton in die Realität zurück fehlt das eigentlich Verletzende, vermöge des versöhnenden Elements der Selbstironie. „Wenn ich nur nichts von Nachwelt hören sollte; gesetzt, daß ich von Nachwelt reden wollte, wer machte dann der

Mitwelt Spaß? Den will sie doch und soll ihn haben. Die Gegenwart von einem braven Knaben ist, dächt' ich, immer auch schon was." Und auch die leise Zurechtweisung des ekstatisch-konvulsivischen Tons: „Wer sich behaglich mitzuteilen weiß, den wird des Volkes Laune nicht erbittern" klingt nach diesem Eingang harmlos. Mit Geschick ist der üble Eindruck der von dem Direktor auf die drängende Menge gerichteten Perspektive durch eine kleine Beleuchtungsveränderung ausgeglichen und gut gemacht; auf dem verdüsterten Antlitz des grollenden Dichters beginnt es zu tagen, und die gutmütig-übermütige Schlußwendung:

„Drum seid nur brav und zeigt euch musterhaft,
Laßt Phantasie mit allen ihren Chören,
Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft,
Doch merkt euch wohl, nicht ohne Narrheit hören,"

verfehlt ihr Ziel nicht; aber, statt dem Poeten Zeit zu lassen, auf dieser goldnen Brücke aus dem Land der Ideale in die Wirklichkeit gemächlich heimzukehren, fällt, nun arg seinen eignen Vorteil verkennend und alles wieder gefährdend, der Mann der breiten Tatsachen ein und scheucht mit seinen nackten Worten den weltscheuen Flüchtling wieder in seine ätherischen Regionen zurück. Die Theaterroutine, das Handwerk macht sich täppisch breit: „Besonders aber laßt genug geschehen"; ohne jede Verschleierung: man will sehen; wenn die Menge „staunend gaffen kann,

Da habt ihr in der Breite gleich gewonnen,
Ihr seid ein vielgeliebter Mann.
Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen;
Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.
Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!
Solch ein Ragout, es muß euch glücken;
Leicht ist es vorgelegt, so leicht als ausgedacht.
Was hilft's, wenn ihr ein Ganzes dargebracht?
Das Publikum wird es euch doch zerpflücken."

Die Quintessenz der dramatischen Handwerksmoral des Theaterdirektors, der sich mit dem ordinären Geschmack der ordinären Menge identifiziert, auch zynisch und ordinär formuliert! Die schroffe Absage: „Ihr fühlet nicht, wie schlecht ein solches Handwerk sei! Wie wenig das dem ächten Künstler zieme!" ist daher wohl verdient und hat auch die Wirkung, daß jener, ohne den Standpunkt zu verändern, die Trivialität in ein weniger zynisches Gewand kleidet. Er versucht wieder, Distanz zwischen sich und dem Publikum zu halten: „Ein Mann, der recht zu wirken denkt, muß auf das beste Werkzeug halten, bedenkt, ihr habet weiches Holz zu spalten, und seht nur hin, für wen ihr schreibt! Wenn diesen Langeweile treibt, kommt jener satt vom übertischten Male, und was das Allerschlimmste bleibt, gar mancher kommt vom Lesen der Journale." Sieh sie dir nur an, zerstreut und neu-

gierig, und diese Damen, die kommen, gesehen zu werden: „Was träumet ihr auf eurer Dichterhöhe? Was macht ein volles Haus euch froh, Beseht die Gönner in der Nähe! Halb sind sie kalt, halb sind sie roh!“

Und nun, wie er so recht con amore dem eingebildeten Dichtergenius vergangene und erträumte Lorbeerkränze zerrupft, ihn auf die Torheit vermeinter höherer Einwirkung, auf eine gemeine und gedankenlose Menge hinweist, ist er unversehens wieder in das alte Fahrwasser geraten, schließt im alten Ton: also „Ich sag euch, gebt nur mehr, und immer, immer mehr“ ... „Sucht nur die Menschen zu verwirren, sie zu befriedigen ist schwer“. — Erst da wird er gewahr, daß sein Partner in eine ihm unbegreifliche Erregung geraten ist: „Was fällt euch an? Entzückung oder Schmerzen?“ Er meinte es so gut gemacht zu haben und muß statt dessen in herber Dissonanz die schnöde Abfertigung hören: „Geh hin und such dir einen andern Knecht.“

Und nun genau wie in jener ersten Antithese gereizt durch zynisches In-den-Staubzerren der Himmelskräfte, die ihn beseelen, in ekstatischem Trotz hinausschnellend ein Jubelhymnus auf den dichterischen Genius, der trotz alledem und alledem die Seelen dieser angeblich so gleichgültigen Menge meistert, wie die Saiten eines Instruments, sie erschüttert und erhebt, sie rührt und begeistert, wie und wann er will: „Wodurch bewegt er alle Herzen? Wodurch besiegt er jedes Element? Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt und in sein Herz die

Welt zurücke schlingt?' Wer beseelt den Mechanismus der Natur, wer gleicht die Dissonanz der Einzelerfahrung im allgemeinen aus?

„Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?
Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten,
Das Abendrot im ernsten Sinne glühn?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüten
Auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?
Wer sichert den Olymp, vereinet Götter? —
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart."

Wieder gellt die Dissonanz, es scheint fast, noch schroffer als zuvor. Doch in Wirklichkeit ist dieser Dichter, der sich seiner siegenden Gewalt über die Gemüter der Menschen stolz rühmt, dem Ziel, sie für seine Mitmenschen zu verwerten, viel näher als der ekstatische Träumer für ein kommendes Geschlecht, der zuerst sprach.

Der Ausgleich durch den humoristischen Zwischenakkord ist daher verhältnismäßig schnell gefunden: So brauch sie denn die schönen Kräfte, deren du dich rühmst, kehr dich nicht an jene, die halb kalt, halb roh sind, wende dich an die Jugend, sprich wie Jugend zur Jugend und

du wirst schöne Wirklichkeit werden sehen, was du ersehnst, und was die Trivialität nicht begreift: echte Begeisterung.

Und dieser Ton, so angeschlagen, weckt, obwohl mehr oder minder verhüllte Ironie hindurchklingt, doch ein Echo in der Brust des Dichters. Er fühlt die Wahrheit der Worte, aber zugleich das Unvermögen, grade diesen Ton zu finden, denn die Tage der Jugend sind ferne. Wie kann den Weg zum Herzen der Jugend finden, wer selbst nicht mehr jung ist?

Diese bange Frage kommt aus der tiefsten Brust des Dichters, der das große Werk der Jugend als reifer Mann zu vollenden unternimmt und schmerzvoll sich bewußt wird des Abstandes zwischen sich, dem Gewordenen und dem Geschlecht der Werdenden: „So gib mir auch die Zeiten wieder, da ich noch selbst im Werden war." — „Gib ungebändigt jene Triebe, das tiefe schmerzenvolle Glück, des Hasses Kraft, die Macht der Liebe, gib meine Jugend mir zurück."

Zwar ist's ein bitter-süßer Trost, aber es ist ein Trost, wenn ihm die lustige Person erwidert: Der Jugend, die du da begehrst, bedarfst du wohl um als Jüngling zu leben und zu lieben, die Jugend aber, die das Herz der Jugend ergreift und zur Begeisterung schwellt, die ist dein eigen, so lange du selbst willst, die kann dir keiner rauben. Hast du also die Fähigkeit nicht verscherzt, „nach einem selbstgesteckten Ziel mit holdem Irren hinzuschweifen," so bist du jung und bleibst du jung und

weckst ein Echo in den Herzen der Jugend und des Alters, das jung geblieben. Du darfst es wagen, du mußt es wagen: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben. Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt, und wo ihr's packt, da ist's interessant."

Damit ist die Brücke geschlagen von hüben nach drüben, der ekstatische Schwärmer ist wieder gewonnen für das Werk des Lebens der Gegenwart, die Jugendlust und Jugendkraft tragen ihn noch wie einst empor über die engen und dumpfen Schranken der Alltäglichkeit und Gemeinheit.

In dieser Stimmung weckt auch die Stimme des rohen Praktikers nicht mehr Dissonanz. Im Gegenteil, der Ruf zu Taten wirkt wie ein Signal zur Schlacht; und während jener sich in geschäftigen Reden und Plänen ergeht, das Neue und Unerhörte mit allen Künsten der Theatermaschinerie zu einem großen Spektakel für die gaffende Menge zu schaffen, während er geschwätzig alle Requisiten herzählt, umspannt die gestaltende Phantasie des Dichters schon den gewaltigen Raum zwischen Himmel, Erde und Hölle, in dem ein Menschenschicksal ohne Gleichen in gewaltigen Katastrophen aus den Tiefen der Leidenschaft zu vollendeter Klarheit und Reinheit geläutert werden soll.

Er kommandiert die Poesie. Wie auf das Wort des Schöpfers steht auf sein Wort das Werk fertig da.

Der Vorhang fällt, der Vorhang rauscht auf: Der Prolog im Himmel beginnt.

Der Prolog im Himmel

Die dichterische Gestaltung des Prologs im Himmel haben wir uns wohl im unmittelbaren Anschluß an das Vorspiel auf dem Theater entstanden zu denken, sie also dem Juni 1797 zuzuweisen.

Aber ist auch da erst die Idee konzipiert worden, die Idee, die uns ja zum ersten Mal Einblick gewährt in den Plan, der dem Dichter bei seiner gesamten Faustdichtung vorschwebt? Ich glaube nicht. Ich bin allerdings überzeugt, was ich noch weiter zu begründen haben werde, daß dem Dichter des Urfaust ein persönliches Eingreifen der Gottheit nicht vorschwebte, daß Schürzung und Lösung des Faustproblems damals als in niederen Geistesregionen sich abspielend geplant war. / Es handelte sich da wesentlich um einen Kampf des Individuums mit dem Pan, und das Ziel, dem die Dichtung zustrebte, war die schließliche Überwindung der zerstörenden und verneinenden, im Teufel verkörperten Elemente, die dem Individium das Einswerden mit dem Pan und damit das Einswerden mit der Gottheit zu erschweren und zu verhindern bestrebt sind; / eine Überwindung erreicht durch das Wirken des Genius, d. h. der aus dem Innern des Menschen quellenden schöpferischen Kraft, die, im Schaffen ihres göttlichen Ursprungs und damit ihrer höchsten Aufgabe mehr und mehr sich bewußt werdend, die Gottheit im Pan in ihren Dienst zwingt.

So sehr ich aber davon überzeugt bin, daß der Urfaust

noch nicht mit dem Eingreifen des persönlichen Gottes rechnete, so glaube ich doch, daß die Konzeption dazu ältern Datums ist als die Ausführung. Ich möchte glauben, — beweisen läßt sich das nicht — daß das, was über Lessings Plan um 1784 bekannt geworden war, in dieser Beziehung auf Goethe stark eingewirkt hat. Lessings Faust enthält, — wie wir hörten — von andern abgesehen vor allem zwei neue Elemente: ehe Faust auftritt, erfahren wir, erstens daß der Teufel beschlossen hat, ihn zu versuchen und zu verderben; zweitens, daß die Gottheit in demselben Augenblick beschließt, ihn nicht verderben zu lassen und demgemäß auch handelt.

Es ist mir nun nicht zweifelhaft, daß diese Wendung bei Lessing Goethes letzte Konzeption beeinflußt hat und daß zugleich er, der genaue Bibelkenner, sich dabei jener Stelle im Buche Hiob entsonnen hat, aus der wohl sicher der nicht minder bibelfeste Lessing die erste Anregung zu dieser Gestaltung empfangen hatte. Hiob I, 6—12. „Es begab sich aber auf einen Tag, da die Kinder Gottes kamen und vor den Herrn traten, kam der Satan auch unter ihnen. Der Herr aber sprach zu dem Satan: Wo kommst du her? Der Satan antwortete dem Herrn und sprach: Ich habe das Land umher durchzogen. Der Herr sprach zum Satan: Hast du nicht acht gehabt auf meinen Knecht Hiob? Denn es ist seinesgleichen nicht im Lande, schlecht und recht, gottesfürchtig und meidet das Böse. Der Satan antwortete dem Herrn und sprach: Meinst du, daß Hiob umsonst Gott fürchtet? Hast du doch ihn,

sein Haus und alles, was er hat, rings umher verwahret. Du hast das Werk seiner Hände gesegnet, und sein Gut hat sich ausgebreitet im Lande. Aber recke deine Hand aus und taste an alles, was er hat: was gilt's, er wird dich ins Angesicht segnen? Der Herr sprach zum Satan: Siehe, alles, was er hat, sei in deiner Hand; ohne allein an ihn selbst lege deine Hand nicht. Da ging der Satan aus von dem Herrn."

Es liegt auf der Hand, welcher Vorteil aus der Benutzung des hier gegebenen Motivs für den Dichter erwuchs: nicht nur im vorweg die Grundidee seines Werkes zu enthüllen, sich und mehr noch dem Leser und Hörer deutlich das Endziel seines vielfach verschlungenen Weges vor Augen zu stellen, sondern vor allem, das sittliche Problem, das er zu lösen unternommen, von vornherein in so konkreten Formen zur Anschauung zu bringen, daß es sich auch einer ungeschulten Denk- und Einbildungskraft mit sinnlicher Selbstverständlichkeit einprägt.

Ein paar große Akkorde eröffnen. Der Herr im Kranze der himmlischen Heerscharen, und zu dem Allerhöchsten schallt das Jubel- und Triumphlied des himmlischen Friedens, der himmlischen Harmonie. Ein Bild der Welt aus der Himmelsperspektive; den Quell des Lichts preist Raphael: „Die Sonne tönt nach alter Weise in Bruderssphären Wettgesang" . . . „Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke, wenn keiner sie ergründen mag. Die unbegreiflich hohen Werke sind herrlich wie am ersten

Tag." Und in harmonischem Akkord fällt Gabriel ein; das Lieblingskind des Schöpfers — die Erde — stellt sich seinem Auge dar, er singt von ihrer Pracht; in dem Wechsel der Erscheinungen — „es wechselt Paradieseshelle mit tiefer schauervoller Nacht" — in dem ihr Wesen besteht, sieht das verklärte Auge der Himmelsboten die Weisheit und Allmacht der Schöpfung, und in dem wilden Toben der Elemente, die die Gestalt des Erdballs verändern und die Seelen seiner Bewohner mit Schrecken erfüllen, vernehmen die darüber im ewigen Lichte schwebenden Boten des Herrn „das sanften Wandeln deines Tags". Und im jubelnden Gleichklang tönt der Preis der grenzen- und wandellosen Harmonie der Schöpfung aus: „Der Anblick gibt den Engeln Stärke, da keiner dich ergründen mag, und alle deine hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag."

Nun die Dissonanz! Aus der Tiefe ist eine Gestalt emporgestiegen, die in Erscheinung und Rede den schroffsten Gegensatz bekundet gegen die Stimmen aus der Höhe. Und zwar ist sie sich dieses Gegensatzes nicht nur bewußt, sondern geradezu stolz darauf.

Sehen wir einmal vom Namen ab, versetzen wir uns in die Seele des naiven Zuschauers, der nicht weiß, warum es sich handelt, der lediglich aus Wort und Gebärde das Wesen der auftretenden Personen erschließen muß. Auch dies ist ein Diener des Allerhöchsten, zwar keiner von denen, die im ewigen Anschauen seiner Herrlichkeit sich freuen, ein seltener, ungewohnter Gast in

diesen Regionen, aber doch kein Fremdling, einer vom „Gesinde“, den der Allgütige auch „gewöhnlich gerne sah“.

Also ein Werkzeug in der Hand des Allerhöchsten, ein Diener Gottes auch er! Auch ihn drängt es, Rechenschaft zu geben oder richtiger das Bild der Welt dem Schöpfer zu schildern, wie es sich seinem Auge darstellt; dem Auge des Betrachters, der, in den Dunstkreis der Materie eingeschlossen, nur das Nahe und Nächste zu sehen vermag und auch dies nur aus dem Gesichtswinkel dessen, der tiefer steht als das Objekt des Beschauens: „Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen, ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen.“ In schroffester Dissonanz zu dem Preis „der hohen Werke“, die „herrlich wie am ersten Tag sind“, folgt eine Kritik am Lieblingswerke des Schöpfers, dessen Treiben auf der Erde dem Gesichtskreis der Boten Gottes entrückt, hier nun höchst offenherzig als der Weisheit des Urhebers wenig Ehre machend verspottet wird — „Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen“ — und in beabsichtigter Parodierung der Engelsworte lautet hier der Schluß: „Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.“ Also mit anderen Worten: das Werk deiner Schöpfung ist in der Anlage verpfuscht. Ja noch mehr, grade diejenige Gabe, auf die der Mensch und vermutlich auch sein Schöpfer sich am meisten zugute tut, ist vom Übel, ja die Wurzel alles Übels: „Ein wenig besser würd' er leben, hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; er nennt's Vernunft und

braucht's allein, nur tierischer als jedes Tier zu sein." Also das Streben, über die Grenzen des sinnlich Wahrnehmbaren und Greifbaren hinaus zu schweifen, sich über den Dunstkreis der engsten materiellen Bedürfnisse hinauszuheben und planvoll schöpferisch sich sein Leben nach einem höheren Ideal zu gestalten, ist grade das Unglück für diese Kreatur. Denn das, was er mit dem Tier gemein hat, ist stärker in ihm als das, was er mit dem Engel gemein hat, und daher ist, je stärker die Anstrengung war, sich zu erheben, der Fall um so tiefer. Er scheint, „wie eine der langbeinigen Cikaden, die immer fliegt und fliegend springt und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt; und läg' er nur noch immer in dem Grase! In jedem Quark begräbt er seine Nase." — Es ist das alte Lied des nur an der sinnlichen Erscheinung haftenden, nur mit Tatsachen rechnenden und Tatsachen begreifenden Verstandes, der die Schwungkraft des idealen Wollens gering schätzt, weil sie ihm versagt ist, und der aus hundert Beispielen, die er kennt, unbedingt den verallgemeinernden Schluß zieht auf alle übrigen, die er nicht kennt.

Mehr tritt uns aus diesen Worten und aus der Antwort des Herrn: „Hast du mir weiter nichts zu sagen? kommst du nur immer anzuklagen? Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?" — nicht entgegen, dagegen enthüllen die nächsten Worte den Verächter der Vernunft als den Träger einer eigentümlichen Mission unter den Menschen: „Nein, Herr! ich find' es dort, wie immer, herz-

lich schlecht. Die Menschen dauern mich in ihren Jammertagen, ich mag sogar die armen selbst nicht plagen."

Also er hat die Aufgabe, sie zu plagen; das aber ist, wie nunmehr jeder errät, das eigentliche Werk des Teufels.

Aber wie ist dieser Teufel denn ein Diener Gottes, ein Werkzeug in seinen Händen?

Der christliche Teufel ist das allerdings nicht. Der ist Gottes und der Menschen Feind vom Anbeginn.

Dieser Teufel aber ist ein Gärungselement im Weltganzen, das seiner Natur nach Zerstörungstrieb und Kraft in sich birgt, aber durch den Schöpfer gezwungen wird, wider Willen dem Guten zu dienen — „Ich bin ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will, und stets das Gute schafft" — und von dem am Schluß des Prologs der Herr selber, ganz in demselben Sinne, sagt „Ich habe deines Gleichen nie gehaßt. Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last. Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen, er liebt sich bald die unbedingte Ruh; drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu, der reizt und wirkt und muß, als Teufel, schaffen." —

Die höchste Qual für den schöpferischen Geist ist der Zweifel und die Verneinung der schöpferischen Kraft; die größte Wonne aber die Überwindung, die Widerlegung dieser Verneinung durch die Tat. Dieser Kampf setzt ein mit dem Augenblick, wo der Mensch zu dem Bewußtsein seiner selbst und damit der Pflicht einer von ihm durch

sein Dasein zu lösenden Aufgabe kommt. Dieser Kampf wird um so leidenschaftlicher, um so härter, um so qualvoller, je größer die Aufgabe ist, die er sich setzt. In diesem Kampf aber wächst auch die Kraft, und so muß diese Negation, dieser Widerstand der Materie in allen Formen, dem der sittliche und intellektuelle Schwächling unterliegt, in dem Starken grade die Energie wecken und wach halten, die ihm zum Siege verhilft.

Die Personifikation eines Teiles dieser negativen Kräfte ist der Mephistopheles, der hier dem Schöpfer gegenübertritt als sein Diener wider Willen. Diese Personifikation erhält eine besondere Färbung dadurch, daß dieser kritisch-negierende Geist, wie er nicht einmal vor dem Schöpfer selbst mit seiner Kritik Halt macht, auch seinem eigenen Ich kritisch, skeptisch gegenübersteht, sich der Vergeblichkeit seines Kampfes, der Aussichtslosigkeit seiner Bemühungen im Grunde wohl bewußt ist, und doch nicht davon lassen kann, immer wieder zu beginnen. Es ist der Geist der Blasiertheit in der höchsten Potenz, der schließlich aus diesem Geiste heraus jede seiner eignen Kraftanstrengungen belächeln muß.

Diesem verneinenden Geiste, der in seiner Selbstironie sich harmloser gibt als er ist, und der in seiner beschränkten süffisanten Kritik des Menschen weniger seiner Überzeugung Ausdruck geben als dem Schöpfer etwas Unangenehmes sagen will, ruft der Herr, statt sich auf abstrakte Widerlegung einzulassen, das Bild eines Menschen vor die Seele, der durch sein Dasein die Ansicht des

Teufels Lügen straft. „Kennst du den Faust?" „Den Doktor?" „Meinen Knecht!"

Aber grade dieses Beispiel scheint dem Teufel für seine Auffassung zu sprechen: „Fürwahr! er dient euch auf besondre Weise, nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise. Ihn treibt die Gärung in die Ferne; er ist sich seiner Tollheit halb bewußt: Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne und von der Erde jede höchste Lust, und alle Näh' und alle Ferne, befriedigt nicht die tiefbewegte Brust."

Also die denkbar größte Geringschätzung, geboren aus Verständnislosigkeit! Der scheint ihm ja grade der Typus jenes Unverstandes, der wähnt, fliegen zu können und doch nur zu springen vermag. Ein disparates, konfuses Wesen, das in sich selbst das Gesetz seines Falles trägt. Ein Mensch wie andere mehr, auf den als auf sein Geschöpf stolz zu sein, der Herr am allerwenigsten Ursache hat.

Man kann sich diese erste Charakteristik des Faust aus Satans Munde nicht höhnisch und nicht geringschätzig genug in Ton und Gebärde denken.

Die ewige Weisheit und Güte aber durchstrahlt mit einem Mal das Zerrbild, und in seiner wahren Gestalt erscheint das Bild des Menschen, auf dem fürsorgend und liebend das Auge Allvaters ruht: — „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient, so werd' ich ihn bald in die Klarheit führen, weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt, daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren."

Und jetzt, jetzt zum ersten Mal, wo ihm aus den Worten Gottes nicht nur die ganze Fülle der Liebe, mit der der Schöpfer alle seine Kinder umfaßt, sondern auch die Innigkeit, mit der er das Schicksal dieses einen Toren im Herzen trägt, entgegentritt, und wo ihn zugleich die unerschütterliche Zuversicht reizt, da blitzt es in der Seele des Satans auf: Ha! das wäre ein Triumph, diesen Liebling Gottes zu verderben: „Was wettet ihr, den sollt ihr noch verlieren, wenn ihr mir die Erlaubnis gebt, ihn meine Straße sacht' zu führen." Und auf die lauernde Frage schallt überraschend die Antwort: „So lang' er auf der Erde lebt, so lange sei dir's nicht verboten, es irrt der Mensch, so lang' er strebt."

So, wie der Geist der Verneinung hier gezeichnet ist, erscheint ihm das als annehmbare Bedingung; nur der lebendige Mensch interessiert ihn. Diesen zu tribulieren, zu verwirren, in sich selbst zu zerstören, ist seine Lust: „Mir geht es wie der Katze mit der Maus." Über die dem mittelalterlichen Teufel eigentümliche Freude an der Zersetzung des toten Leichnams ist er hinaus.

Im Vorgefühl seines Triumphes aber mißdeutet er das Wort des Herrn; er hört nur die Machtvollkommenheit heraus, ohne Eingreifen Gottes den Faust seine Wege zu führen, und glaubt damit gewonnenes Spiel zu haben.

Den tieferen Sinn in den Worten des Herrn „Es irrt der Mensch, so lang er strebt" versteht er nicht, nämlich, daß die Unvollkommenheit und Wider-

sinnigkeit des menschlichen Strebens eben nur für das Auge vorhanden ist, das zu dem Urquell des Handelns nicht vorzubringen vermag. Das vermag allein die Gottheit. Und weil die Gottheit den Willen und die Kraft, das Gute zu tun, in den Menschen gelegt hat, in einem Grade, der sich der Fassungskraft des Satans entzieht, wird die Entscheidung, wer gesiegt hat, erst nach dem Tode fallen können, und die Seele, auf die der Teufel nach allen ihm zugänglichen Indizien glauben mußte, ein Recht zu haben, ihm entrissen werden, auf Grund von Vorgängen, die er nicht gewahr werden konnte.

Er wird in seiner Siegeszuversicht auch nicht irre durch die Worte des Herrn:

„Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab
Und führ ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt."

Er übersieht und überhört, daß in dieser Perspektive seine Niederlage ausgesprochen ist, und daß die Gottheit, nur um ihn in seiner Überhebung zu überführen und zu strafen, mit ihm die Wette schließt, die

schon verloren ist. Er hört in seinem Triumph nur das letzte Wort: „Ist sich des rechten Weges wohl bewußt"; und vor Augen die unzähligen Verirrungen des schwachen Menschen, lacht er übermütig „Schon gut, nur dauert es nicht lange. Mir ist für meine Wette gar nicht bange". Und schon am Ziel sich sehend, bevor er ausgelaufen, faßt er sein Programm, das ihm den Sieg verbürgt: „Staub soll er fressen, und mit Lust, wie meine Muhme, die berühmte Schlange!" das heißt, ich will das Göttliche in ihm ersticken und ertöten durch das Tierische, ich will ihn in der Materie und durch die Materie so mürbe machen, daß ihm die Lust und die Kraft zum Fliegen vergeht.

In diese Zukunftspläne versonnen, hört er auch die letzten an ihn gerichteten Worte des Herrn nur mit halbem Ohr und jedenfalls nur das Kompliment heraus, „Ich habe deines Gleichen nie gehaßt. Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last", sonst müßte er stutzen über die Wendung: „Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu, der reizt und wirkt und muß, als Teufel, schaffen", das heißt, seinem Daseinszweck entgegen wirken!

Die Perspektive ist eröffnet, das große Thema gestellt: nicht mehr ein einzelner Fall, ein besonderes ethisch-psychologisches Problem ist es, das gelöst werden soll, wie bei Lessing, sondern jener eine Mensch, an dem sich nun die Versuchungskünste der Hölle erproben sollen, jener Faust, der Knecht Gottes, ist der Mensch!

Es handelt sich um den Kampf der ganzen Menschheit gegen die Mächte der Finsternis; dieser Kampf ist nach dem Willen des Schöpfers das Lebenselement der Menschheit; durch den Kampf ringt sie sich durch zur Klarheit der Vollendung, die der Herr den Irrenden und Strebenden als Siegespreis in einem andern Leben vorbehalten hat; jener Klarheit, in der von Anbeginn ihres Daseins zu genießen den „echten Göttersöhnen" vorbehalten ist, deren Element die Harmonie ist, wie das der Menschen die Dissonanz. Ihnen gilt das aufmunternde Wort des Herrn:

„Doch ihr, die ächten Göttersöhne,
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken."

Sie, die aus dem Anblick der wirkenden Kräfte der Schöpfung Stärke schöpfen, sie genießen in diesem Anschauen nicht nur die höchste Wonne, sondern erfahren und sollen dadurch erfahren eine Vertiefung ihrer sittlichen und intellektuellen Kräfte; im Ahnen unendlicher Harmonie der allumfassenden Liebe des Schöpfers durchdringt sie selbst das Gefühl heiliger Liebe immer inniger, in der Vertiefung in den Kern der diese Harmonie schaffenden Kräfte wandelt sich die „Ahnung der ewigen Zier" in bewußte Erkenntnis: „Und was in schwanken-

der Erscheinung schwebt, befestiget mit dauernden Gedanken."

Der Himmel schließt sich. Die Engel verschwinden. Der Schalk allein bleibt übrig. Und weil es der Schalk ist, der mit unverwüstlicher Frechheit auch vor dem Erhabensten nicht Halt macht, ist es sein Recht, dem großen harmonischen Schlußakkord die Dissonanz anzuhängen: die zynische Schlußbetrachtung, in der der Schöpfer der Welt der behagliche Alte wird, mit dem zu brechen der Teufel sich hütet, weil sich's gelegentlich mit ihm so gut plaudert.

Drittes Kapitel

Mephisto und der Erdgeist

Der Leser, der zum ersten Mal den Faust von Anfang an liest, muß nach den zwischen Gott Vater und dem Teufel gewechselten Worten erwarten, daß nunmehr der Teufel von der ihm gewährten Freiheit unverzüglich Gebrauch machen, sich Faust nähern und ihm seine Dienste anbieten wird. Er wird in dem Glauben bestärkt, wenn er aus dem ersten Monolog des Faust erfährt, daß dieser, aller Schulweisheit satt, sich der Magie ergeben hat und entschlossen ist, durch den Bund mit geheimen Mächten zu erkennen, „was die Welt im innersten zusammenhält". Die

Beschwörung erfolgt, aber anstatt des Teufels erscheint der Erdgeist. Die Art, wie dieser sich einführt und wie er Faust zurückweist, schließt jede Möglichkeit aus, daß wir es hier mit einer Verkappung des Mephisto oder auch nur einer Variation teuflischer Macht zu tun haben. Es ist etwas ganz Neues, was hier eingreift. Ein geheimnisvolles Geisterwesen, das in die Theodicee des Prologs im Himmel, in den Plan Satans und Gottes schlechterdings nicht hinein paßt, das dann auch aus der Dichtung völlig verschwindet, um nur noch zweimal*) wieder aufzutauchen: in Fausts Monolog „Wald und Höhle" („Erhabner Geist") und in der Prosaszene „Trüber Tag. Feld" („Im Elend! verzweifelnd.") Letztere gehört zum Urplan, ist im Urfaust enthalten, erstere gehört ebenfalls zu den älteren Schichten, vor jener Zeit geschaffen, in der die Prologe entstanden.

Diese Feststellung in Verbindung mit der folgenlosen Rolle, die der Erdgeist in einer einzigen Szene spielt, so wie der scharfe Widerspruch, in dem sein Auftreten zu der dem Mephisto zugeteilten und von ihm durchgeführten Rolle steht, erhebt es mir zur Gewißheit, daß diese drei Szenen auf einer anderen Voraussetzung beruhen, zu einem andern Plane gehören als dem, den Goethe schließlich 1797 im Prolog im Himmel sich vorgezeichnet hat. Es ist daher notwendig zu der Erscheinung des Erdgeistes die späteren Szenen, die ihn

*) Von einer dritten Erwähnung in der Vertragsszene wird noch weiter unten zu sprechen sein.

erwähnen, mit heranzuziehen, um danach ungefähr eine Vorstellung zu gewinnen von der Idee, die Goethe ursprünglich vorschwebte.

Im vorweg aber möchte ich bemerken: diejenigen, die das Vorhandensein von Widersprüchen und Inkongruenzen, entstanden aus der Kontaminierung verschiedener Pläne in der vollendeten Faustdichtung, leugnen, berufen sich immer mit großer Entrüstung darauf, man könne Goethe doch wohl zutrauen, wenn tatsächlich solche vorhanden gewesen wären, würde er Manns genug gewesen sein, die angeblich heterogenen Bestandteile um- und auszuschmelzen. Das ist aber ein Argument, das nicht Stich hält. Vor allen Dingen nicht, nachdem wir den Urfaust kennen. Es kann danach in Verbindung mit der Äußerung in dem Briefe an Herder (vergl. oben Seite 89 f.) keinem Zweifel unterliegen, daß es Goethes Absicht war, die aus dem Urfaust übernommenen Prosaszenen alle umzuschmelzen. Er hat es bei der Kellerszene und bei der Kerkerszene getan; er hat es unterlassen bei der Szene „Trüber Tag, Feld". Warum? Offenbar aus keinem andren Grunde, als weil das Gefüge dieser Szene sich als ein spröderes Material erwies als die übrigen, und weil er um dieses Restes willen nicht schließlich die ganze Arbeit wieder zurücklegen wollte. Tatsächlich ist da etwas stehen geblieben, was der Form nach in die neue Fassung nicht paßt. Wir haben hier also mit einer gewissen Gleichgültigkeit des Dichters gegen Einzelheiten zu rechnen, die er im Interesse des endlichen Abschlusses nicht mühsam umzugestalten für der Mühe wert hielt.

Der erste Monolog

Ich sagte früher: der junge Goethe hat sich den Faust nach seinem Bilde gestaltet, individualisiert, wie Lessing den seinen; erst der Goethe der neunziger Jahre schafft ihn zum Typus der Menschheit um. Aus diesem ersten Monolog spricht der jugendliche Feuerkopf, der aus dem Gefühlsüberschwang der Wertherstimmung, der ziellosen, unbestimmten Tatensehnsucht, sich allmählich durchzuarbeiten strebt zur Tat im prägnantesten Sinne. Die persönliche Leidenschaft sprüht aus den Falten des Doktortalars und gibt nach kurzer, episch-aufklärender Einleitung im Dramen-Stil des sechzehnten Jahrhunderts jedem Wort das Gepräge der Ideale und der Nöte, nach und in denen der junge Goethe mit seinen Altersgenossen rang.

Es ist zunächst der Gelehrte, der gleich dem Faust Marlowes — den Goethe nicht kannte — „einmal ab vom studieren setzt", die durchmessene Laufbahn rückschauend noch einmal überfliegt und mit einem tiefen Verdruß sich abwendet von dem schulmäßigen Wissen. Alle Fakultäten sind „durchaus studiert mit heißem Bemühen"; was man durch Fleiß erlernen kann, ist sein. Die landläufigen Skrupel und Zweifel sind längst überwunden, weder Hölle noch Teufel erschreckt ihn. — Aber es fehlt die Freude an diesem Besitz, der andere stolz und glücklich machen würde. Denn, was er weiß, ist nicht das Rechte, ist nicht das, wodurch er lehrend die Menschen innerlich umgestalten kann. Dieser Zustand

innerer Öde und Unbefriedigtseins ist um so empfindlicher, da dies tote Wissen der einzige Schatz ist, den er erworben; da auch der sinnliche Mensch in ihm darben muß. „Es möcht' kein Hund so länger leben!" Das ist das Ergebnis dieser Überschau. Der der Schulweisheit Übersatte flüchtet hinaus in die Geheimnisse jener Wissenschaft, die mit den Geistern im Bunde steht, jener Wissenschaft, die nicht nur die Erscheinung, sondern das Wesen aller Dinge erkennen lehrt:

> „Daß ich erkenne, was die Welt
> Im Innersten zusammenhält,
> Schau alle Wirkenskraft und Samen
> Und tu nicht mehr in Worten kramen."

In der sich steigernden Leidenschaftlichkeit dieser Klage schiebt sich mehr und mehr an die Stelle des von scholastischer Weisheit angewiderten Doktor Faustus der Freund und Schüler Herders, der bei Rousseau in die Lehre gegangen und der aus eigenem übervollem Herzen aus einer Welt von Worten und Buchstaben sich glühend hinaussehnt in eine Welt sinnlicher Anschauung; in eine Welt, in der der Mensch der belebten Natur nicht gegenüber steht wie ein Fremdling, verständnislos und unverstanden, sondern, wo er sich freudig als Teil der schaffenden Gewalt, als mit zum Ganzen wirkendes Geschöpf fühlt und aus diesem Gefühl die Kraft und den Mut schöpft, zu leben.

Aus dieser Stimmung der Jugend von 1770 heraus ist es der selbstverständlichste Übergang, wenn der Faust,

der, vom Kramen in Worten angewidert, aufblickt, dem Monde, der trübe durchs Fenster seinen Schein wirft, wie einem vertrauten Freunde mit einem Aufstöhnen schmerzlicher Klage sich zuwendet; dem Freunde, der schon so manches Mal dem einsamen Grübler Trost in die Seele strahlte, und der auch jetzt, und jetzt doppelt, die leidenschaftliche Sehnsucht weckt: hinaus aus der Enge! Die Sehnsucht, in der Einsamkeit der Natur die Körperfesseln abzuschütteln und als elementares Wesen von allem Wissensqualm entladen sich im Tau des Mondes gesund zu baden!

Es ist durchaus selbstverständlich, daß diese, aus der Stimmung der Zeit und vor allem aus der des Dichters geborene Klage ein leidenschaftlicheres Gepräge und zugleich eine Tonfärbung erhielt, die an Goethes großes Bekenntnis aus dieser Zeit, den Werther, anklingt; daß ein lyrischer Schwung den Rhythmus und den Ausdruck beseelt, der dem ersten Teil des Monologs sonst fehlt und auch in dem folgenden nicht mehr mit solcher Entschiedenheit sich bemerklich macht. Man braucht deswegen nicht aus den Stil- und Stimmungsdifferenzen auf größere Pausen in der Abfassungszeit der einzelnen Abschnitte schließen. —

Der Kontrast zwischen der allversöhnenden, allheilenden Natur und der Gebundenheit und Gefangenschaft des modernen Menschen im Bannkreis einer die Sinne und Sinnlichkeit zu krüppelhaften Dasein verunstaltenden Kultur, der in den Worten: „Weh! steck' ich in dem

Kerker noch?" in auch dramatisch wirksamer Dissonanz zum Ausdruck kommt, ist bis auf die Prägung der einzelnen Ausdrücke Eigentum der Jugend, zu der Goethe gehörte, für die er im Faust das Wort führt.

In Herders Reisetagebuch, dem treusten Spiegelbild der nicht nur die Brust des Schreibers, sondern auch die seiner Zeitgenossen bewegenden und beunruhigenden Ideen, stoßen wir auf Schritt und Tritt auf ungesuchte Parallelen mit dem ersten Faustmonolog, die natürlich nicht auf Entlehnung Goethes daraus zurückzuführen, sondern aus der gemeinsamen Grundstimmung, die auch mit Vorliebe gewisser Bilder zur Veranschaulichung sich bediente, zu erklären sind.

Wenn Herder sich mit „einem Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei" vergleicht, „einem Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften, die ich nicht gesehen habe und verstehe", einem „Repositorium voll Bücher und Papier, das nur in die Studierstube gehört"; wenn der mit befreiter Seele über die Salzwoge auf dem Schiff Dahingetragene, in der Anschauung Schwelgende, jubelnd ausruft: „Alles gibt hier den Gedanken Flügel und Bewegung und weiten Luftkreis. — Auf der Erde ist man an einen toten Punkt angeheftet und in den engen Kreis einer Situation eingeschlossen. Oft ist jener ein Studierstuhl in einer engen dumpfen Kammer, der Sitz an einem einförmigen gemieteten Tisch, eine Kanzel, ein Katheder . . . Nun trete man einmal heraus oder vielmehr ohne Bücher, Schriften, Beschäftigungen, homogene Ge-

sellschaft, werde man herausgeworfen — welch' eine Aussicht: wo ist das feste Land, auf dem ich so feste stand, und die kleine Kanzel, und der Lehrstuhl, und das Katheder, worauf ich mich brüstete! .... O Seele, wie wird dirs sein, wenn du aus dieser Welt hinaus trittst? Der enge, feste eingeschränkte Mittelpunkt ist verschwunden, du flatterst in den Lüften, oder du schwimmst auf dem Meer. Die Welt verschwindet dir — ist unter dir verschwunden! Welch neue Denkart!" — so braucht man wirklich kein Parallelenjäger zu sein, um den Gleichklang dieser Empfindungen und ihres Ausdrucks mit den in umgekehrter Reihenfolge im Faust sich entwickelnden Gedankengängen als schlagend zu konstatieren.

Die Quintessenz der Stimmung des Unbehagens, an der die Zeit krankte, und aus der sie hinausstrebte, faßt der vierte Abschnitt zusammen:

„Und fragst du noch, warum dein Herz
Sich bang in deinem Busen klemmt?
Warum ein unerklärter Schmerz
Dir alle Lebensregung hemmt?
Statt der lebendigen Natur,
Da Gott die Menschen schuf hinein,
Umgibt in Rauch und Moder nur
Dich Tiergeripp und Totenbein."

Aus diesem überwältigenden, vernichtenden Bewußtsein der Unmöglichkeit, in der Umgebung, in die er hingestellt, hineinerzogen ist, frei und eigen zu werden,

springt mit elementarer Gewalt der Entschluß, auf einer neuen Voraussetzung ein neues Dasein zu beginnen; der Entschluß, sich mit Hilfe der Magie über den Wissensqualm zu erheben, und „alle Wirkenskraft und Samen" zu schauen. Es steht auch nicht im Widerspruch, wie man gemeint hat, daß Faust, der schon im ersten Teil des Monologs davon sprach: „Drum hab ich mich der Magie ergeben", erst jetzt die Magie anwendet.

Der Monolog setzt eben in dem Augenblick ein, wo Faust angeekelt von der Schulweisheit sich der Magie zuwendet;*) er steht an dem entscheidenden Wendepunkt, und ehe er den folgenreichen Schritt tut, ehe er von den magischen Geheimbüchern, die er um sich aufgehäuft hat, Gebrauch macht, rekapituliert er noch kurz sein bisheriges Leben und Streben, überzeugt sich gewissermaßen von der innern Notwendigkeit des Schrittes, den er vorhat, und je mehr er sich die Unerträglichkeit vergegenwärtigt, um so leidenschaftlicher wird Stimmung und Ton, bis der Gedanke Tat wird: „Flieh! Auf! hinaus ins weite Land! Und dies geheimnisvolle Buch von Nostradamus eigner Hand, ist dir es nicht Geleit genug?"

Insofern aber besteht zwischen diesen Worten und dem Folgenden ein gewisser Widerspruch, als Faust eigentlich dieser Vermittelung der Magie gar nicht bedarf, weil der in ihm lebende Genius gewissermaßen von selbst, aus eigener Kraft, die Geisterwelt anzieht und bannt.

*) Ähnlich J. Collin, Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt. S. 19.

Nicht der Besitz der Zauberformel ist es, der die Herrschaft über die Geisterwelt verleiht, sondern damit sie wirksam sei, bedarf es einer besonderen geistigen Beschaffenheit, die aber, um zu wirken, wieder eine innere Bereitung der Seele zur Voraussetzung hat: ein freudiges Sich-öffnen und Hingeben an die schöpferische Kraft, offenbart in der Natur: „Erkennest dann der Sterne Lauf, und wenn Natur dich unterweist, dann geht die Seelenkraft dir auf, wie spricht ein Geist zum andern Geist. Umsonst, daß trocknes Sinnen hier die heil'gen Zeichen dir erklärt." Und nun aus der Reflexion — mit der Anrede an sich selbst — herausspringend: „Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir; antwortet mir, wenn ihr mich hört."

Wir sind mit der Begründung, der Einfädelung dieser Beschwörung, im eigentlichsten Vorstellungskreise des jungen Goethe, ja überhaupt spezifisch Goethischer Weltanschauung; wie sie z. B. auch in dem stammelnden „Halbunsinn" von Wanderers Sturmlied: „Weh, weh innere Wärme, Mittelpunkt! Glüh ihm entgegen!" oder den aus der ersten Weimarer Zeit stammenden Versen: „Allen Gewalten, zum Trutz sich erhalten ... Kräftig sich zeigen, ziehet die Arme der Götter herbei" zum Ausdruck kommt. In also bereiteter Stimmung wird das Buch aufgeschlagen, das Auge haftet auf dem Zeichen des Makrokosmos, und von ihm strömt ein geistiges Fluidum aus; das Bewußtsein, daß hier Geisteskraft im Begriff ist, sich zu enthüllen, versetzt ihn in einen ekstatischen

Rausch, in dem er vorahnend all die Freude schon empfindet, die er ersehnt:

„Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick
Auf einmal mir durch alle meine Sinnen?
Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück
Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen.
War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,
Die mir das innre Toben stillen,
Das arme Herz mit Freude füllen,
Und mit geheimnisvollem Trieb,
Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?
Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!
Ich schau' in diesen reinen Zügen,
Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.
Jetzt erst erkenn' ich, was der Weise spricht:
‚Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!
Auf, bade, Schüler, unverdrossen
Die ird'sche Brust im Morgenrot!'"

Damit ist der Höhepunkt der Ekstase der Ahnung erreicht, der Triumph der Intuition.

Aber in dem Augenblick, wo er nun gewissermaßen die Probe auf das Exempel macht, vom Ganzen in die Teile strebt, Ursache und Wesen der belebenden Kraft zu ergründen sich bemüht, indem er das Zeichen „beschaut", ist zwar *zunächst* der Eindruck noch der gleiche: die unendliche Harmonie des Makrokosmos. („Wie alles sich

zum Ganzen webt, Eins in dem andern wirkt und lebt, wie Himmelskräfte auf und nieder steigen, und sich die goldnen Eimer reichen! Mit segenduftenden Schwingen vom Himmel durch die Erde dringen, harmonisch all das All durchklingen!") Aber in dem Maße, als diese Harmonie des Ganzen und der Teile im Zeichen des Makrokosmos ihn mit andächtiger Bewunderung erfüllt, wird ihm klar, daß in dieser Harmonie für ihn kein Platz ist, daß er außerhalb steht; er ist kein Teil dieses harmonischen Weltganzen, er ist nur Zuschauer. „Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!" Grade das, was er begehrt, — von innen heraus das Wesen der Dinge zu erfassen und sich mit den schaffenden Kräften eins zu fühlen, — ist ihm auch hier nicht gewährt: „Wo fass' ich dich, unendliche Natur? Euch Brüste, wo? ihr Quellen alles Lebens, an denen Himmel und Erde hängt, dahin die welke Brust sich drängt. — Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht ich so vergebens?" —

Was aber — müssen wir, ehe wir weiter gehen, fragen, — hat es denn eigentlich mit diesem Zeichen des Makrokosmos auf sich? Wir kommen hier in die Mystik der Kabbala und ihre Terminologie hinein.*) Die Lehre von den drei Welten: Körperwelt, Himmelswelt und übersinnliche Welt. Es sind drei Stufen der Weltschöpfung, von denen allemal die folgende die vollkommenere ist; aber in der Weise, daß alle zusammen ein Weltganzes ausmachen, eben den Makrokosmos; die Einheit ist dadurch herge-

*) Nach Düntzers Kommentar.

stellt, daß alle drei Welten einen Urheber und einen Zweck haben, und daß auch ihre Elemente die gleichen sind, nur je nach der Stufe mehr oder minder rein und geläutert. Diesem Makrokosmos steht gegenüber der Mikrokosmos, der auch dieselben Elemente in sich enthält wie jener, aber nicht nacheinander wie dort, sondern nebeneinander. Das ist der Mensch, der infolgedessen wohl zum Makrokosmos in innigsten Beziehungen steht, aber nicht Teil von ihm ist. Es ist daher selbstverständlich, daß der Mikrokosmos Faust im Anblick des Makrokosmos wohl dessen Wesenselemente ahnen, aber nicht zu dem Grund, der ihn, wie den Makrokosmos, gleichzeitig beseelenden Urkräfte hindringen kann. Das Zeichen des Makrokosmos, das er in Nostradamus Buch erblickt, ist ein kabbalistisches Geheimzeichen: das Sechseck. Dieses Zeichen ist für jeden, der den geheimen Sinn nicht kennt, bloß eine mathematische Figur wie andere, wer aber diese Hieroglyphe richtig erfaßt, dem erschließt sich aus ihrer Betrachtung die Harmonie des Weltalls.*) Die Fähigkeit aber, diese Zeichen zu verstehen, gewährt nicht die Versenkung in die Bücher, auch nicht trocknes Sinnen, sondern der Ausblick in die Natur. Und hier mischt sich nun höchst merkwürdig die kabbalistische Lehre vom Makrokosmos mit Herderschen Ideen, wie sie in seiner „Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts" zum schärfsten Ausdruck kommen: das Geheimnis der biblischen

*) Vgl. Collin, Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt. S. 28f.

Schöpfungsgeschichte ist offenbar in dem täglichen Vorgang des Erwachens der Natur am Morgen. Wir in unsern Abstraktionen haben die Fähigkeit verloren, diese sinnlichen Vorgänge als die Phantasie unserer Altvordern befruchtende Keime aufzufassen, wir müssen also gewissermaßen neu sehen und hören lernen. Daß Goethe daher bei Fausts Worten vom „Weisen" Herder vorschwebte, halte ich trotz der neuerdings dagegen geltend gemachten Bedenken für sehr wahrscheinlich. Wenn aber aus den Worten: „Flieh auf, hinaus ins weite Land" u. s. w. auch der Schüler Herders spricht, der mit seinen Gedankengängen plötzlich den kabbalistischen Vorstellungs- und Ausdruckskreis durchkreuzt, so ist doch in dem Folgenden: „Auf, bade, Schüler, unverdrossen die ird'sche Brust im Morgenrot" nicht eine wörtliche Nutzanwendung jener Herderschen Aufforderung in der „Ältesten Urkunde" zu verstehen, in der Morgenfrühe das Erwachen der Natur zu belauschen. Vielmehr ist das „auf, bade, Schüler" nicht so sehr als Mahnung, wie als Folgerung aufzufassen, nämlich so: öffne deinen Sinn, mach dein Herz lebendig, und du wirst die Rätsel des Daseins begreifen und im Morgenrot, das heißt im neu tagenden Lichte, deine Brust baden wie ein Gott. —

Wir haben aber gesehen, wie bei näherer Betrachtung diese Auffassung des Makrokosmos sich Faust als ein Irrtum erwies; im Unwillen der Enttäuschung scheint er einen Augenblick geneigt, auf weitere Beschwörungen zu verzichten; da — beim unwilligen Umschlagen des Bu-

ches fällt sein Auge auf ein neues Zeichen, das Zeichen des Erdgeistes. Und sofort fühlt er eine gewaltige physische Erschütterung: es ist das Zeichen des Geistes, der, selbst Ausfluß und Teil der den Makrokosmos beseelenden Urkraft, in sich die die Erde als Einheit für sich beseelenden Kräfte konzentriert. Er ist also Faust wesensverwandt.

Anschauen des Zeichens und einen Kontakt hergestellt fühlen, ist daher diesmal eins. War es vorher ekstatische Schwärmerei über die unendliche Harmonie, ein Weltentrücktsein, was ihm die Wesenseinheit mit dem Makrokosmos zu verbürgen schien, so ist es hier das Gegenteil: Tatendrang; mehr als das: Kampflust; und Kämpfen und Schaffen ist Menschenberuf („du, Geist der Erde, bist mir näher; schon fühl' ich meine Kräfte höher, schon glüh' ich wie von neuem Wein; ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen, der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen, mit Stürmen mich herumzuschlagen, und in des Schiffsbruchs Knirschen nicht zu zagen!")

Und diesmal erfüllt es sich, dessen er vordem voreilig schon sich rühmte: die Kraft des Willens zwingt die Geister sich zu enthüllen; die Natur verkündet ihr Nahen; der Mond verhüllt sich, die Lampe erlischt, Dämpfe wallen auf, rote Strahlen zucken; die Elemente sind in gewaltiger Erregung, und in diesem Sturm am meisten der Mensch, geschüttelt (physisch-sinnlich zu verstehen) von einem gewaltigen Paroxysmus: „Ha! wie's in meinem Herzen reißt! Zu neuen Gefühlen all' meine Sinnen

sich erwühlen!" Alles ungleich materieller als die erste Beschwörung; es gemahnt an Liebesrausch und Liebesbegehren — „Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben! Du mußt, du mußt! und kostet' es mein Leben!" —, wie Liebe, die sich hingibt, um im Verlieren alles zu gewinnen.

Hart an der Schwelle steht das Gewaltige, Unbekannte! Um es in die sinnliche Erscheinung treten zu lassen, bedarf es nur noch der den letzten Riegel lösenden Zauberformel. Sie wird ausgesprochen. Der Geist ist da! „Eine rötliche Flamme zuckt auf, der Geist erscheint in der Flamme," (im Urfaust noch der Zusatz: „in widerlicher Gestalt," das heißt schrecklich). Er kommt nicht freiwillig: „Wer ruft mir? Du hast mich mächtig angezogen, an meiner Sphäre lang' gesogen." —

Die Erscheinung des Erdgeistes

Wie ich schon sagte: wer den Faust in der letzten Redaktion von Anfang an liest, muß hier zunächst, trotz der Bezeichnung „Erdgeist" an eine höllische Erscheinung, an Mephisto selbst oder einen seiner Boten denken. Aber die Worte des Erdgeistes, der Hohn, mit dem er Faust abweist und ins Nichts zurückstößt und mehr noch die Unmöglichkeit, diesen Elementargeist überhaupt in der Theogonie, wie sie der Prolog im Himmel und auch die Entwicklung im Folgenden zur Voraussetzung hat, unterzubringen, zwingen uns sehr bald, den Gedanken an einen Zusammenhang

der Erscheinung des Erdgeistes mit den im Prolog auf-tretenden Mächten und ihrem Plan aufzugeben.

Man könnte vielleicht sagen: das Ganze ist eben nur ein Trugbild, ein Phantom, das Mephisto sendet, um Faust zu blenden, zu verwirren, und um ihn so um so sicherer zu umgarnen und für seine Verführungszwecke zu gewinnen. Das ließe sich hören; und bekanntlich ist ja Lessing in der zweiten Szene seines ersten Faustaktes so verfahren. Auf die Beschwörung des Faust erscheint ein Geist: „Wer beunruhigt mich? Wo bin ich? Ist das nicht Licht, das ich empfinde? . . . Ich lag und schlummerte und träumte, mir war nicht wohl, nicht übel, da rauschte, so träumte ich, von weiten eine Stimme daher, sie kam näher und näher: Bahall, Bahall hörte ich, mit dem dritten Bahall stehe ich hier!" Dieser unbesinnlich-traum-verlorene Geist, der erst allmählich bei Fausts Fragen sich auf sich selbst besinnt und als Geist des Aristoteles sich entpuppt, ist, wie Lessing ausdrücklich bemerkt, der Teufel selbst, „der Faust zu verführen unternommen".

Warum sollte also nicht auch Goethe — unabhängig von Lessing, denn die Erdgeistszene ist bereits im Urfaust, also entstanden, ehe dieser Entwurf Lessings bekannt wurde — auf diese Idee gekommen sein, den Vater der Lüge so mit einem Trugbild sein Zerstörungswerk beginnen zu lassen?

Gewiß, warum nicht! Wenn nur im weitern Verlauf irgend wo und irgend wann von einer derartigen Absicht die Rede wäre und vor allem irgend ein Zusammenhang

zwischen Mephisto und dem Erdgeist hervorträte. — Ja, wenn man die Erscheinung des Erdgeistes als erste Operation der höllischen Macht angesehen wissen will, so wirkt sie geradezu Mephisto entgegen, durchkreuzt seinen Plan. Denn auf die tiefe Verzweiflung Fausts folgt der Todesentschluß und auf diesen unter den Osterchören der Lebensentschluß! In dieser Stimmung und in der Stimmung der folgenden Szenen ist Faust am allerwenigsten disponiert, sich Mephisto zu ergeben, und erst ganz allmählich gelingt es dem Verführer, sein Opfer wieder umzustimmen.

Als dann aber Mephisto persönlich erscheint, verrät er auch im Selbstgespräch mit keiner Silbe, daß er schon einmal Faust nahe gewesen.

Faust allerdings kommt zweimal auf die Erscheinung des Erdgeistes zurück und bringt ausdrücklich Mephisto mit ihr in Verbindung. Zum ersten Mal in jener, schon im Urfaust enthaltenen Prosaszene — „Im Elend verzweifelnd. Erbärmlich auf der Erde lang verirrt!" wo Faust auf Mephistos zynische Zwischenbemerkung: „Sie ist die erste nicht", in heller Empörung losbricht: „Hund! abscheuliches Untier! Wandle ihn, du unendlicher Geist, wandle den Wurm wieder in Hundsgestalt, in der er sich nächtlicher Weile oft gefiel, vor mir her zu trotten, dem harmlosen Wandrer vor die Füße zu kollern und dem Umstürzenden sich auf die Schultern zu hängen. Wandle ihn wieder in seine Lieblingsbildung;" und weiter: „Großer herrlicher Geist, der

du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennst und meine Seele, warum mußtest du mich an den Schandgesellen schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt!" Die zweite Stelle ist in jenem in Italien entstandenen Monolog, „Wald und Höhle", enthalten, der im Eingang an die letzterwähnten Worte der Prosaszene anklingt:

„Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen." u.s.w.

Dieser Dank und Jubelhymnus, in dem Faust, eigentlich Stimmungen aus dem zweiten Teil antizipierend, seine Befreiung aus der Dumpfheit dem Erdgeist danken zu müssen glaubt, klingt aus in die Klage:

„O, daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird,
Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,

Mich vor mir selbst erniedrigt und zu Nichts
Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt."

Aus diesen Stellen in Verbindung mit der Erdgeistszene selbst geht meines Erachtens mit absoluter Sicherheit nur das Eine hervor: daß Goethe zur Zeit der Abfassung des Urfaust und des Monologs „Wald und Höhle" noch eine Einführung des Mephisto im Sinne hatte, nach der Faust an eine Verbindung Mephistos mit dem Erdgeist glauben konnte, womit nicht gesagt ist, daß eine solche nach jenem Plan wirklich bestehen sollte, während nach der jetzigen Gestaltung des Prologs nicht nur für den Leser und Hörer Mephisto als Diener des Erdgeistes ausgeschlossen ist, sondern auch Faust, so wie Mephisto sich ihm selbst vorgestellt hat, ihn gar nicht mehr dafür halten kann.

Dagegen erscheint mir nach allem diesem ausgeschlossen, daß auch im ersten Entwurf vom Dichter Mephisto wirklich als Diener des Erdgeists gedacht war. Dem widerspricht die Art der Offenbarung des Erdgeistes selbst. Dieser Geist ist grauenerweckend durch die übermenschliche, selbst über faustische Vorstellungen weit hinaus reichende Größe seiner Existenz und seiner Macht, aber es fehlt ihm gerade das charakteristische Element des Diabolus: der Trieb zum Zerstören. Er ist die Verkörperung der schaffenden Kräfte der Erde, ein Schöpfergeist im eigentlichsten Sinne des Wortes, und daher nach jenem Gottesbegriff, den

der junge Goethe unter spinozistischen Einflüssen sich gebildet hatte, ein Teil der Gottheit selbst.

Dieser aus unerschöpflicher Kraft im unausgesetzten Wechsel von Werden und Vergehen Leben schaffenden und Leben erhaltenden Gottheit, die sich, weil sie das All selbst ist, nur widerwillig körperlich offenbart, ist Faust nicht gewachsen. Sein hemmungs- und zielloser Tatendrang, der ihn über die Menge der Alltagsmenschen und Alltagsgelehrten emporhebt, setzt allein ihn nicht in den Stand, die Quellen und die Gesetze der seine eigne Sphäre beseelenden und beherrschenden Kräfte wirklich zu erfassen. Er kommt auch hier nur an die Schwelle der intuitiven Ahnung und verliert in dem Augenblick das Gefühl des Einsseins, des Gleichseins mit diesen Kräften, wo er sie ergründen will: „Weh, ich ertrag dich nicht!"

Er bäumt sich zwar dagegen auf, er will diesen Schauder überwinden, er will dem unheimlichen Hohn, der aus den Worten der grausigen Erscheinung spricht, Trotz bieten: „Soll ich dir, Flammenbildung, weichen? Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen!" Aber die Offenbarung, die ihm nun wird: die unverückbare Stetigkeit des in allem Wechsel der Erscheinungen von Werden und Vergehen auf ein festes Ziel gerichteten schöpferischen Willens ist das Geheimnis alles Lebens („In Lebensfluten, im Tatensturm wall' ich auf und ab, Wehe hin und her! Geburt und Grab, Ein ewiges Meer, Ein wechselnd Weben, Ein glühend Leben, so schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit und wirke der Gottheit lebendiges

Kleid.") diese Offenbarung, durch die der Geist ihn gewissermaßen auf die Probe stellt, versteht er gar nicht. Nur das, was er besitzt, den ruhelosen, ziellosen, die weite Welt umschweifenden Tatendrang hört er heraus — „Der du die weite Welt umschweifst, geschäft'ger Geist, wie nah fühl' ich mich dir!" —, und muß nun das vernichtende Wort vernehmen: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!"

Zum zweiten Mal ist er also auf sich selbst zurückgewiesen, ausgestoßen als fremder Eindringling aus einem Kreis, in dem er Heimatsrecht zu haben wähnte. Und diese zweite Belehrung ist um so empfindlicher und vernichtender, weil sie ihm nicht, wie die erste, aus eigner Erkenntnis tagte — weil die Beschämung einer schroffen Zurückweisung dazu kommt. —

Diese seelische Krise in der Brust des Titanen, der sich den Göttern gleich zu sein vermaß und jählings sich in die Tiefe geschmettert sieht, durch die infolgedessen höchstgespanntes Selbstgefühl von tiefstem Kleinmut abgelöst wird, ist in des Dichters eigenen innern Erlebnissen, in diesen Jahren mindestens eben so sehr begründet, wie in dem Faustſtoff. Schon der Leipziger Student hat diesen Ikarussturz erfahren, als er zum ersten Mal durch Vergleich mit Andern und herbe Kritik an seinem dichterischen Beruf irre gemacht wurde. Damals schreibt er an Freund Riese, im Frühling 1766:

„Du weißt, mein Freund,
Wie sehr ich (und gewiß mit Unrecht) glaubte,

Die Muse liebte mich und gáb mir oft
Ein Lied. Es klang von meiner Leier zwar
Manch stolzes Lied, das aber nicht die Musen
Und nicht Apollo reichten. Zwar mein Stolz,
Der glaubt es, daß so tief zu mir herab
Sich Götter niederließen, glaubte, daß
Aus Meisterhänden nichts Vollkommners käme,
Als es aus meiner Hand gekommen war.
Ich fühlte nicht, daß keine Schwingen mir
Gegeben waren, um empor zu rudern.
Und auch vielleicht mir von der Götter Hand
Niemals gegeben werden würden. Doch
Glaubt ich, ich hab' sie schon und könnte fliegen.
Allein kaum kam ich her, als schnell der Nebel
Vor meinen Augen sank . . .
Da sah ich erst, daß mein erhabner Flug,
Wie er mir schien, nichts war als das Bemühn
Des Wurms im Staube, der den Adler sieht
Zur Sonn sich schwingen, und wie der hinauf
Sich sehnt. Er sträubt empor und windet sich
Und ängstlich spannt er alle Nerven an
Und bleibt am Staub. Doch schnell entsteht ein Wind,
Der hebt den Staub in Wirbeln auf. Den Wurm
Erhebt er in den Wirbeln auf. Der glaubt
Sich groß, dem Adler gleich, und jauchzet schon
Im Taumel. Doch auf einmal zieht der Wind
Den Odem ein. Es sinkt der Staub hinab,
Mit ihm der Wurm. Jetzt kriecht er wie zuvor."

Das ist, bis auf die Bilder im einzelnen herab, dieselbe Stimmung, aus der Faust aufstöhnt:

„Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt;
Dem Wurme gleich' ich, der den Staub durchwühlt,
Den, wie er sich im Staube nährend lebt,
Des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt."

Wagner

Zu diesem Ikarus-Faust, den die Erscheinung des Geistes als „Welt- und Tatengenius" aus der erträumten Höhe auf die Erde zurückgeschleudert hat, tritt, ehe er Zeit gehabt, sich wieder zu finden, während Wehe- und Glücksgefühl über die Fülle der Gesichte noch in seinem Innern streiten, eine Erscheinung, die als Störung empfunden, in Wirklichkeit doch wohltätig wirkt, und die zugleich künstlerisch dem Leser und Zuschauer gegenüber eine Aufgabe zu erfüllen hat. Bisher hörten wir nur Faust sprechen, sahen die ihn umgebende Welt, aus der er sich hinaus sehnt, nur mit seinen Augen; jetzt lernen wir sie in einem typischen Vertreter halb geärgert, halb belustigt kennen, und die tiefe Verzweiflung, aus der Faustens Klagen aufstöhnten, sie wird uns jetzt in unheimlicher Weise begreiflich. Dieser „trockene Schleicher", trotz seiner Jugend — denn wir haben ihn uns als jungen Mann zu denken — verknöchert und vertrocknet in Bücherstaub, mit seiner gefräßigen Gier nach Wissen, die mit der tiefen Sehnsucht, die in Faustens Seele lebt, nichts gemein hat,

gemüt- und phantasielos zugleich, und bei allem wolfsartigen Heißhunger nach den Brocken der Weisheit doch in Selbstzufriedenheit sich brüstend wie ein Pfau, — dieser als täglicher Genosse, als Vermittler zwischen dem Lehrer und der Schar der übrigen Schüler gedacht, beleuchtet mit seiner qualmenden Studierlampe das ganze Elend der Faustischen Existenz. An solche Tröpfe das verschwenden müssen, was ihm das Herz verzehrt, an solche Tröpfe, denen die Organe fehlen, um die geistige Speise aufzunehmen, die er ihnen bietet!

Das Gespräch mit Wagner, so sehr die Plattheit und Einfältigkeit des schnüffelnden Gesellen zum Lachen reizt, erweckt fast ein Grauen, wenn man sieht, wie Rede und Gegenrede nebeneinander hingehen, ohne daß die geringsten Berührungspunkte zwischen der Gedankenwelt des Lehrers und des Schülers sich zeigen. Der beschränkte und gemütlose Streber hat den Spruch „Wissen ist Macht" nur in seinem alleräußerlichsten Sinne aufgefaßt und wittert nun, wie ein Hund nach einem versteckten Knochen, nach den Geheimnissen dieser Macht.

Um Mitternacht die Stimme des Lehrers aus dem Arbeitszimmer hörend: Hei! Der übt sich im Vortrag! Da kann ich profitieren, das ist wichtig, das brauche ich für mein Fortkommen. Geschwind hinein, ob nicht ein Brocken dabei für mich abfällt. „Denn heutzutage macht das viel!" Freilich wird er gleich inne, daß er sich geirrt hat, aber vielleicht läßt sich bei dieser Gelegenheit doch auch etwas anderes herausschlagen und ablauschen. So gierig ist er

darauf, daß er die bissige Antwort Faustens („Ja, wenn der Pfarrer" u. s. w.,) offenbar gar nicht hört.

In einer flüchtig aufdämmernden Ahnung seiner innern Hohlheit, seiner geistigen Verkrüppelung, springt er vom Vortrag des Redners auf die Frage über: wie bringe ich es überhaupt fertig, auf die Menschen durch Rede zu wirken, da es mir an Lebenserfahrung fehlt. Aber wie Wagner die Antwort Faustens, so überhört dieser die neue Frage Wagners. In unwilliger Erregung über das Gerede des platten Gesellen: „Denn heutzutage wirkt das viel" spinnt er den Gedankenfaden weiter. Vortrag, Technik ist nichts; die schöne Form allein ist hohl; das kann wohl Kinder und Affen blenden, die es nicht merken, wie all das schön aussehende Wortwerk mühselig zusammengebraut und gestohlen ist; doch was der Rede die Kraft, dem Redner die Macht über die Herzen der Zuhörer gibt und damit also die höchste „Kunst" der Rede, das ist die Stärke der eigenen Empfindung, die sich dem Hörer mitteilt. Man muß sich das unsagbar dumme Gesicht, mit dem Wagner diesen Vortrag des Meisters über sich ergehen läßt, recht lebhaft vorstellen. Was der da schwätzt von Gefühl und Herz, das sind ihm böhmische Dörfer, das ist so ein Steckenpferd von dem guten Doktor Faust; er, der Wagner, weiß es diesmal doch besser. Vortrag, Vortrag ist alles, und daß er den noch nicht hat, wie er möchte, das betrübt ihn. Mit bockiger Verstocktheit und mit blinzelnder Selbstzufriedenheit beharrt er daher auf

der Ansicht: „Allein der Vortrag macht des Redners Glück!"

Faust ist warm geworden, es ist eine Saite in ihm angerührt, die ausklingen muß: Vortrag? Das Geheimnis des Vortrags ist, genau das zu sagen, was man zu sagen hat, aus der Wärme des Gefühls, schlicht, klar, ernst. Alles andere ist vom Übel:

„Ja, eure Reden, die so blinkend sind,
In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt." —

Wagner ist ein bescheidener, strebsamer Mann zugleich. Da er merkt, daß sein Meister sich nun einmal auf dieses Thema verbissen hat, über das sie sich nie verständigen werden, er anderseits doch viel zu klug und zu höflich ist, um offen zu widersprechen, er vor allem aber aus diesem Privatissimum so viel herausschlagen will, wie nur irgend möglich, so wechselt er nach einer kurzen Pause andächtigen Schweigens das Thema:

„Ach Gott! die Kunst ist lang!
Und kurz ist unser Leben.
Mir wird bei meinem kritischen Bestreben,
Doch oft um Kopf und Busen bang.
Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben,
Durch die man zu den Quellen steigt!
Und eh man nur den halben Weg erreicht,
Muß wohl ein armer Teufel sterben."

Er kommt sich dabei ungeheuer ernst, wissenschaftlich, selbstlos, faustisch vor, während aus den Worten vielmehr wieder nur der hohle Patron hervortritt, der ein persönliches Verhältnis, ein wirkliches Erfassen der Probleme, die er sich gedächtnismäßig aneignet wie eine Reihe Vokabeln, gar nicht kennt. So blitzt ihn denn auch Faust zornig an: „Das Pergament, ist das der heil'ge Bronnen, woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt? Erquickung hast du nicht gewonnen, wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt."

Du lieber Himmel, denkt Wagner, da ist der gute Faust schon wieder bei seinem Steckenpferd, und in aller Bescheidenheit mit halsstarriger Selbstzufriedenheit der Beschränktheit wahrt er doch seinen Standpunkt, und enthüllt, je großartiger die gewählten Worte sind, um so mehr den verschrumpften Kern seiner Persönlichkeit. „Geist der Zeiten", sich in den Geist der Zeiten versetzen, das ist doch etwas! Und wenn Faust von Erquickung spricht, ist es nicht die herrlichste Erquickung, „groß Ergetzen", zu sehen, was wir für Fortschritte gemacht haben, was wir doch für ungleich klügere Kerlchen sind als die großen Vordermänner. Wagner operiert wie alle Hohlköpfe mit Vorliebe mit Schlagworten, die er von andern borgt; hier dem „Geist der Zeiten". Nun die Abfertigung, die Faust ihm zuteil werden läßt, in Spott beginnend und in immer sich steigerndem Zorn endend: „O ja bis an die Sterne weit! Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln, was ihr den Geist der

Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigner Geist, indem die Zeiten sich bespiegeln." Und nun, wie das Gewäsch und Geschreibsel der mit dem Zeitgeist sich brüstenden Skribenten ihm so recht vor die Seele tritt, überläuft ihn der heilige Zorn des echten Gelehrten über das Treiben: „Da ist's denn wahrlich oft ein Jammer, man läuft euch bei dem ersten Blick davon!" „Ein Kehrichtfaß und eine Rumpelkammer" sind diese Prahlereien und Rederein über Zeitgeist, im günstigsten Fall ein mit glänzenden Flittern, und hohlem Pathos dargestelltes Schaustück, eine „Haupt- und Staatsaktion", in der aber nicht lebendig empfindende Menschen, sondern nur Puppen agieren.

Aber Wagner ist unerschütterlich, er sucht wieder mit fröhlichem Selbstvertrauen ein neues Schlagwort vor: „Allein, die Welt, des Menschen Herz und Geist, möcht jeglicher was davon erkennen!" Wie ein falsch gestimmtes Instrument muß dieser unersättliche Frager an Faustens Nerven zerren. Jede neue Frage, je pretentiöser die gewählten Worte sind, offenbart kläglicher die geistige Dürftigkeit dieses Bohrwurms und zugleich reißen die angeschlagenen Themata an sich bei Faust Wunden auf, rühren wie an bloßliegende Nerven. „Erkennen!" „Wer darf das Kind beim rechten Namen nennen? Die wenigen, die was davon erkannt, die töricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten, dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten, Hat man von je gekreuzigt und verbrannt." Vor seinem Auge steht sie, die Schar der Märtyrer der Erkenntnis;

er fühlt in diesem Augenblick ganz ihre Qualen mit. Da fällt sein Blick auf den dummpfiffig, hungrig ihn anstierenden platten Gesellen; er kann nicht mehr, er muß allein sein, seine Kraft ist erschöpft: „Ich bitt euch, Freund, es ist tief in der Nacht, wir müssen's diesmal unterbrechen." Mit einem Abschiedswort, das ganz seiner würdig ist, das noch einmal die ganze alberne Selbstgefälligkeit, Beschränktheit und Hohlheit des öden Pedanten wundervoll zusammenfaßt, verschwindet dieser.

Der zweite Monolog

Faust ist endlich wieder allein. Einen Augenblick haften seine Gedanken noch an dem Störenfried, dann kehren sie mit neu erwachendem Schmerz zu jenem Vernichtungsgefühl zurück, in das die Erscheinung des Erdgeistes ihn geschleudert, dem Gefühl, das nur vorübergehend das fade Geschwätz des hohlen Strebers wohltätig hatte zurückdrängen können:

„Ich Ebenbild der Gottheit, das sich schon
Ganz nah gedünkt dem Spiegel ew'ger Wahrheit,
Sein selbst genoß in Himmelsglanz und Klarheit,
Und abgestreift den Erdensohn;
Ich, mehr als Cherub dessen freie Kraft
Schon durch die Adern der Natur zu fließen
Und, schaffend, Götterleben zu genießen
Sich ahnungsvoll vermaß, wie muß ich's büßen!"

Der Titanenstolz und der Titanentrotz ist völlig gebrochen, oder vielmehr mehr als das, schlimmer als das, die herbe, himmelanstürmende Kraft der ersten Szene hat einer weichen, fast weichlichen, in elegischen Reflexionen sich Luft machenden Resignation weichen müssen.

Die Geisterwelt, der er sich gleich zu sein vermaß, hat ihn zurückgewiesen, das letzte Refugium, in das er sich aus dem Wirrsal der Enttäuschungen, die ihm seine tägliche Berufssphäre bereitet, zu retten wähnte, ist im Nebel entschwunden. Er ist wieder ganz allein auf sich angewiesen, und die Gedanken kreisen nun in dumpfer Beharrlichkeit um den einen Punkt: „Ach! unsre Taten selbst, so gut als unsre Leiden, sie hemmen unsres Lebens Gang." Und wenn wir nun die folgenden Reflexionen hören: „Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, drängt immer fremd und fremder Stoff sich an; wenn wir zum Guten dieser Welt gelangen, dann heißt das Bessre Trug und Wahn.", diese Klagen über des Erstarren der Leben gebenden Gefühle im irdischen Gewühle, über das sich Bescheiden-müssen in Wunsch und Hoffnung, „Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert," über die Sorge, die im tiefsten Herzen nistet, die sich stets mit neuen Masken zudeckt, — sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen, Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift — und schließlich die Klage: „Du bebst vor allem, was nicht trifft, und was du nie verlierst, das mußt du stets beweinen," so tritt in dieser Übertragung des individuellen Schmerzes auf die Allgemein-

heit uns ein bemerkenswerter Gegensatz zu dem Faust des ersten Monologs entgegen, der nicht allein durch das zwischen beiden Monologen liegende Erlebnis mit dem Erdgeist erklärt ist. Vielmehr hat sich offenbar zwischen der Konzeption dieser beiden Szenen in dem Dichter selbst eine Wandlung vollzogen, sein Verhältnis zu seinem Helden anders gestaltet.

Faust, der Titane, der Übermensch, der auf seine Mitmenschen stolz, verächtlich herabsieht, der als Individuum sich ausleben will und der in diesem Streben das Lebensideal der Jugend von 1770, das Lebensideal des jungen Goethe und seiner Freunde verkörpert, erscheint hier als der gereifte auf der Höhe des Lebens stehende Mensch, der sich in seiner Not und Verzweiflung über fehlgeschlagene Hoffnungen und Pläne als Teil der ganzen Menschheit fühlt, der sein Los doppelt schmerzlich empfindet, weil es das typische jedes Menschenlebens, das über den Kreis des Alltäglichen hinausstrebt, ist. Es ist der Menschheit ganzer Jammer, der ihn schon hier anfaßt und ihm für sich den Mut und die Tatkraft lähmt.

Diese Veränderung der Auffassung seiner Situation, ist ja bis zu einem gewissen Grade motiviert durch die Zurückweisung, die er in seinen hochfliegenden Plänen erfahren hat, die Zurückweisung „ins ungewisse Menschenlos". Aber so wie der Faust des ersten Monologs sich selbst durch Wort und Tat charakterisiert, wie er auch nach der Erscheinung, trotz der Enttäuschung, diese Geister-

zwiesprache als „schönstes Glück", das durch Wagners Erscheinen zu nichte werde, ansah, konnte und mußte man auf eine andere Wendung gefaßt sein.

Der Umschlag der Stimmung ist eben nur zu erklären aus der veränderten Lebensperspektive des Dichters selbst.

Also Faust fühlt sich in seinem Schmerz als Typus. Und wenn er wie in den Worten: „Den Göttern gleich ich nicht! Zu tief ist es gefühlt; dem Wurme gleich ich, der den Staub durchwühlt; den, wie er sich im Staube nährend lebt, des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt," immer wieder an das individuelle Erlebnis anknüpft, so streben doch die daran angereihten Reflexionen wieder ins Allgemeine: „Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen, daß überall die Menschen sich gequält, daß hie und da ein Glücklicher gewesen?" „Was grinsest du mir, hohler Schädel, her? Als daß dein Hirn, wie meines, einst verwirret, den leichten Tag gesucht, und in der Dämmrung schwer, mit Lust nach Wahrheit, jämmerlich geirret." Alles, alles ist eitel. Die Instrumente menschlicher Wissenschaft, die letzten Riegel sind sie nicht zu heben fähig, und selbst die geistige Arbeit des nächsten Vorgängers, auf dessen Schultern man steht, dessen Werk man fortzusetzen meint, ist wertlos, ist Ballast, wenn du sie nicht durch einen neuen Schöpfungsprozeß dir erwirbst, um sie zu besitzen.

Es sind, wie wir sehen, mit denen des ersten Monologes verwandte Gedankengänge; verwandt dadurch, daß

sie an die gleichen Objekte: Staub und Moder, Bücherwust, Urväterhausrat anknüpfen, aber sie führen zu ganz andern Ausblicken. Der Titane schöpfte aus diesen Betrachtungen über die Nichtigkeit des Irdischen den Entschluß, ins Übersinnliche, ins Geisterreich hinüber zu greifen, in Gemeinschaft mit höheren aber verwandten Kräften, der Enge und Dumpfheit des Daseins Trotz zu bieten. Der sich als Typus der Menschheit fühlende Faust schöpft daraus den Entschluß, ein unbefriedigt zielloses Dasein zu enden, selbst auf die Gefahr hin, damit überhaupt aufzuhören „in Nichts dahin zu fließen". Und ganz so, wie in dem ersten Monolog, in dem Augenblick schon, wo er den Entschluß faßt zur Beschwörung des Geisterreichs, in das stürmisch aufgewühlte Herz hohe Freudigkeit einzieht, ist in dem Augenblick, wo der Todesentschluß gefaßt ist, das innere Gleichgewicht wieder hergestellt, die Dumpfheit des Erdendaseins, eben noch so bitter empfunden, ist abgestreift:

„Ich sehe dich, es wird der Schmerz gelindert,
Ich fasse dich, das Streben wird gemindert,
Des Geistes Flutstrom ebbet nach und nach.
Ins hohe Meer werd' ich hinausgewiesen,
Die Spiegelflut erglänzt zu meinen Füßen,
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag."

Das Bewußtsein, daß er, ein Mensch, den Schauern des Todes Trotz bietet und der Gottheit die Gabe des Lebens freiwillig wieder zurückgiebt, erfüllt ihn mit einem

Gefühl von Kraft und fast Gottebenbürtigkeit, die den Abschied vom Leben zu einem hohen Feste macht.

Aber, wie der Faust des ersten Monologs wohl den Geist anzuziehen doch nicht zu halten vermochte, wie er nicht reif war für das Geheimnis, das er sich zu enthüllen strebte, so ist auch dieser Faust des zweiten Monologs noch nicht reif für die Ausführung des Entschlusses, noch nicht reif für den Tod. Die Bande, die ihn ans Dasein knüpfen, sind noch so zahlreich und so fest, der Gedanke der Selbstvernichtung noch so wenig wurzelhaft in seinem Innern, daß ein Ton, ein Klang ihn über den Haufen wirft, der Klang der Osterbotschaft: „Christ ist erstanden!"

Aus dem nahen Dom dringen die Glocken und die Gesänge der zur Osterfeier versammelten Gemeinde herüber in das einsame Gemach, wo der am Zweck des Daseins Verzweifelnde den Todesbecher an die Lippen setzt; und sie, die Botschaft von der Überwindung des Todes durch Christus für die ganze Menschheit „zwingt mit Gewalt das Glas von seinem Munde".

Ja, wenn es das wäre! aber das ist es nicht!

Es ist nicht die wie eine Offenbarung aus der Höhe, den Verzweifelnden mit neuer Lebenskraft erfüllende Gewißheit, wie sie das Kirchenlied ausspricht: „Jesus lebt, mit ihm leb' ich, Tod, wo sind nun deine Schrecken!", — im Gegenteil, „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube" —, die ihn in seinem Entschluß wankend macht, sondern lediglich eine Rührung des Gemütes,

durch die Erinnerung an die Tage der Kindheit, wo auch ihm ein Gebet „brünstiger Genuß" war, wo „ahnungsvoll des Glockentones Fülle" klang, ein „unbegreiflich holdes Sehnen" ihn trieb, durch Feld und Wiesen hinzugehen, und er „unter tausend heißen Tränen" sich „eine Welt entstehen fühlte". Und zwar ist es nicht etwa nur die wehmütige Erinnerung an den verlorenen Kinderglauben, an eine religiöse Stimmung, die er damals empfand, und die er jetzt nicht mehr hat, sondern mindestens ebenso sehr die mit diesen Klängen aufdämmernde Erinnerung an „der Jugend muntre Spiele", „der Frühlingsfeier heitres Glück", die nun „mit kindlichem Gefühle" „vom letzten ernsten Schritt" ihn zurück hält.

Ich weiß nicht, ob es Andern ebenso geht wie mir. So wenig ich mich dem melodramatischen Zauber dieser Szene entziehen kann, so empört sich in mir etwas gegen die Schwächlichkeit eines Entschlusses und eines Gefühls, das mit den Worten „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder" vor den mit stürmender Hand aufgerissenen Pforten des Todes zurückweicht. Was ist geblieben vom Faust, der sich weder vor Hölle noch Teufel fürchtet? Den hat die Erscheinung des Erdgeistes zerschmettert. Ja gewiß! und doch erscheint mir diese tränenselige Resignation so aller Männlichkeit bar, und zugleich künstlerisch in diesem Augenblick so unbefriedigend, daß ich sie als einen von vornherein geplanten organischen Bestandteil der Dichtung nicht denken kann. Ich glaube vielmehr (mit Rieger), daß zwar das Selbstmordmotiv,

nicht aber das Fallenlassen dieses Entschlusses unter dem Eindruck der Osterbotschaft, im ersten Plan enthalten war. Im Urfaust fehlt auch, was allerdings nur sekundären Wert hat, in Wagners letzten Worten der Hinweis auf das Fest.

Ich möchte daher annehmen, daß das hier mit dem Faust verquickte Werthermotiv ursprünglich eine Brücke bilden sollte zu der Einführung des Satans, der in einer Erscheinung und mit einer Begründung, die den Glauben an einen Zusammenhang mit dem Erdgeist erwecken konnte oder mußte, nunmehr sich an Faust macht und ihn zu einer neuen Lebensprobe veranlaßt, wobei die Frage ganz offen bleiben kann, ob Faust im letzten Augenblick noch eine neue Beschwörung wagt, oder ob auch hier schon, wie nachmals, der Teufel selbst, seine Beute witternd, sich aus freien Stücken einstellt und anbietet.

Ich wage mich ungern und widerstrebend auf das unsichere Gebiet derartiger Hypothesen, die mehr oder minder willkürlich sind. Aber andererseits zwingt mich meine mit den Jahren immer stärker gewordene Empfindung, daß die innere und äußere Struktur der Dichtung hier brüchig ist, zu dem Versuch einer, wie ich gern zugebe, problematischen Rekonstruktion des ursprünglichen Planes. Hinter den Worten Fausts „Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet," klafft ja im Urfaust die große Lücke, und auch im Fragment von 1790 ist diese nur zu einem kleinen Teil ausgefüllt. Der zweite

Monolog Fausts, der Selbstmordentschluß, der Lebensentschluß, der Osterspaziergang, die Erscheinung des Pudels, die Bibelübersetzung, die Enthüllung Mephistos, das erste Gespräch zwischen Faust und Mephisto, und die Vertragsszenen bis zu den nach dem Abschluß des Paktes fallenden Worten: „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,“ ist erst in der letzten Redaktion hinzugekommen.

Damit ist natürlich nicht gesagt, daß all diese Szenen ausnahmslos auch in der Konzeption aus späterer Zeit stammen. Im Gegenteil, ich bin nach wie vor der Meinung, daß grade der Osterspaziergang schon früher als ein überleitendes Glied in der Szenenkette feststand und mehr oder minder ausgeführt war, bestimmt, einmal die Gestalt Fausts von dem Hintergrund seiner zeitlichen und örtlichen Umgebung möglichst lebhaft und plastisch sich abheben zu lassen, daneben auch gewisse in den ersten Beschwörungsszenen angeschlagene Motive weiter zu spinnen, anschaulicher zu machen und dann die neuen Motive, die auf den Pakt mit dem Teufel hindrängen, sich ungezwungen vor unsern Augen entwickeln zu lassen.

Osterspaziergang

Die Szenenreihe zerfällt in drei Gruppen: 1. Szene vor dem Tor, Spaziergänger aller Art ziehen hinaus. Dazu Faust und Wagner. Ersterer durch den Anhauch der erwachenden Natur, durch den Anblick des im Früh-



lingssonnenschein zu neuer Daseinsfreude belebten Volkes selbstlos mit fortgerissen, der eignen Qualen und Nöte vergessend, mitfühlend. („Jeder sonnt sich heute so gern. Sie feiern die Auferstehung des Herrn, denn sie sind selber auferstanden . . . Sieh nur, sieh! wie behend sich die Menge durch die Gärten und Felder zerschlägt, wie der Fluß in Breit' und Länge, so manchen lustigen Nachen bewegt, und bis zum Sinken überladen, entfernt sich dieser letzte Kahn. Selbst von des Berges fernen Pfaden blinken uns farbige Kleider an. Ich höre schon des Dorfs Getümmel, hier ist des Volkes wahrer Himmel, zufrieden jauchzet Groß und Klein: Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!") Der reife, ernste Mann ist wie von neuer Jugendkraft durchströmt in Mitfreude und Mitgefühl an Genüssen, die für ihn selbst nichts mehr bedeuten; alles rein Menschliche mutet ihn freundlich an, auch die Derbheit und Roheit schreckt ihn nicht als Ausdruck der Daseinsfreude. Das verkümmerte Kunstprodukt einseitiger und pedantischer Verstandeskultur an seiner Seite, Wagner, aber hat kein Organ mehr, dergleichen in sich aufzunehmen. Im Glanz des ehrfurchtsvoll, von Allen begrüßten Meisters sich zu weiden, im Gehen ein paar Brocken zu erhaschen, ja das ist „ehrenvoll und ist Gewinn". Aber die Töne, auf die der Meister so verständnisvoll lauscht, sind ihm „ein gar verhaßter Klang" Und aus „des Volkes wahrem Himmel" hört er nur ein „Toben wie vom bösen Geist getrieben".

Die zweite Szenengruppe führt — mit Wandeldeko-

ration — mitten in das Getümmel hinein; auch hier zuerst die Menge für sich, die Bauern unter der Linde beim Plantanz mit Gesang. Aus dem Liede mit seinem „Juchhe! Juchhe! Juchheisa! Heisa! He!" sprüht eine derbe Lust am Dasein, die allerdings für Wagners Gemüt etwas Beklemmendes haben mag. Das Lied, das gesungen wird, malt zugleich die Situation selbst, in die die Wanderer hineingeführt werden: „Schon um die Linde war es voll; und alles tanzte schon wie toll. Juchhe! Juchhe! Juchheisa! Heisa! He! So ging der Fiedelbogen." . . . „Doch hurtig in dem Kreise ging's, sie tanzten rechts, sie tanzten links und alle Röcke flogen. Sie wurden rot, sie wurden warm und ruhten atmend Arm in Arm, Juchhe! Juchhe! Juchheisa! Heisa! He! Und Hüft an Ellenbogen!" In diesem sprühenden Taumel überschäumender Kraft taucht nun plötzlich — media vita an das Ende aller Lust gemahnend — die ernste Gestalt auf, die denen, die sie kennen, die Erinnerung an Todesnot und zugleich an Rettung vom Tode, vor die Seele bringt. Mit einem Schlag ist die Szene verändert, wie Wagner, der mit schmunzelndem Behagen im Abglanz des Ruhmes sich sonnt, es schildert: „Ein jeder fragt und drängt und eilt, die Fiedel stockt, der Tänzer weilt;" ehrfurchtsvoll und scheu hängen die Blicke der vom wilden Tanz erhitzten, schwer atmenden Jugend an dem Mann, von dem man ihnen gesagt hat, daß er den Tod bezwungen. Und der Dank, den der Alte aus eigner, lebendiger Erfahrung in der Freude des Lebens, in Erinnerung an die Stunde, wo Faust als Retter unter

ihnen erschien, ausspricht, wird von der Jugend mit freudigem Zuruf begleitet. Die beredte Schilderung des Alten, wie Vater und Sohn ihre Väter und Mütter der Fieberwut entrissen, packt und reißt sie fort: „Gesundheit dem bewährten Mann, daß er noch lange helfen kann!"

Faust hat schlicht erwidert: „Vor jenem droben steht gebückt, der helfen lehrt und Hilfe schickt." Und während sein Gefährte sich noch lustgekitzelt daran weidet, wie vor dem hastig die Reihen Durchschreitenden die Häupter sich entblößen, stürmt er, die Brust von schmerzlichen Gefühlen zerrissen, hinaus in die Einsamkeit. Es hatte ihn verlangt, Mensch unter Menschen zu sein, an der Freude der anderen sich mitzufreuen, und jetzt wünscht er, er wäre fern geblieben. Und wenn Wagner, dem das „rohe Treiben" Mißfallen erregte, der aber in diesen Ehrenbezeugungen eignen Ruhm vorschmeckend um so mehr ergötzt, das Hochgefühl, das seine Brust schwellt in die Worte faßt: „Welch ein Gefühl mußt du o großer Mann, bei der Verehrung dieser Menge haben! O glücklich, wer von seinen Gaben solch einen Vorteil ziehen kann!", grinst Faust aus diesen Dankesworten es an wie Hohn. Gerade hier, wo er Befreiung suchte von der Qual seines eigenen verfehlten Daseins, wo er selbstlos an Anderen, am Anblick der Freude anderer sich mitfreuen wollte, ist er in grausamster Weise an das gemahnt worden, was ihm das Leben vergiftet: den Zweifel an sich selbst, die Verachtung des Wissens und Könnens, um

deren willen die Menge der Gelehrten und Ungelehrten ihn anstaunt und preist.

In der Einsamkeit auf der Höhe des Hügels macht das Gefühl sich in Worten Luft; er muß es aussprechen, obwohl er weiß, daß sein Gefährte ihn ebensowenig versteht, wie alle andern. Wieder ist seine Jugend vor ihm aufgestiegen, wo er noch glaubte an Gott, an sich selbst und an die Heilkraft der geheimen Künste, mit deren Hilfe sein Vater die Natur zu überlisten wähnte. Er sieht sich an dieser Stelle als Jüngling, „an Hoffnung reich, im Glauben fest", er sieht den Alten, der mit grillenhafter Mühe, im besten Glauben, quacksalberhaft mit adeptischem Formelkram zweckwidrige Arzneien braute, die nicht helfen konnten und die, weil sie die natürlichen Heilkräfte verdrängten, geradezu als mordendes Gift wirkten. Es hat vielleicht Stunden in seinem Leben gegeben, wo er im Bewußtsein tieferer Einsicht in das Wesen der Natur und ihrer Heilkräfte, als sie sein Vater besessen, glaubte, wirklich ein Wohltäter der Menschheit werden zu können. Aber von diesem Glauben ist er längst zurückgekommen. Er verzweifelt an der Möglichkeit überhaupt, der Natur mit Hebeln und mit Schrauben ihr Geheimnis abzuzwingen und wird des Fortschritts, der in dieser Weisheit des Nichtwissens liegt, des Abstandes, der dadurch zwischen seinem Vater und ihm sich ergibt, nicht froh. Und der Philistertrost Wagners — deinen Vater trifft keine Schuld, denn er glaubte nach bestem Gewissen seine Pflicht



zu tun, und du als Sohn brauchst dich auch nicht darüber zu grämen, daß du als Jüngling an die Weisheit deines Vaters blindlings glaubtest, um so weniger, da du's ja nun so herrlich weit gebracht — dieser Trost, in dem Wagners Lieblingsthema vom Geist der Zeit wieder anklingt, ist am wenigsten geeignet, ihn zu beruhigen, denn dazu gehört, was er nicht hat, Glauben und Hoffnung!

„O! glücklich, wer noch hoffen kann
Aus diesem Meer des Irrtums aufzutauchen!
Was man nicht weiß das eben brauchte man,
Und was man weiß kann man nicht brauchen."

Wieder, wie im ersten Monolog, sucht die tiefverstörte Seele Frieden und Linderung in dem Ausblick, in dem Hinausflüchten und Sichanschmiegen an den Busen der Natur: „Doch laß uns dieser Stunde schönes Gut durch solchen Trübsinn nicht verkümmern! Betrachte wie in Abendsonne-Glut die grünumgebenen Hütten schimmern." In tiefster Ergriffenheit haftet sein Auge auf der im letzten Sonnenstrahl aufleuchtenden Landschaft. Da versinkt der leuchtende Ball: „Sie rückt und weicht, der Tag ist überlebt." Sehnsüchtigen Auges folgt er ihr: „Dort eilt sie hin und fördert neues Leben." Und in leidenschaftlicher Ekstase begleitet die vom Körper sich lösende Seele, die Erde überfliegend, die Bahn des Gestirns: Ewige Helle, ewige Klarheit, keine Nacht, kein Morgen, ein ewiger Tag. Mit ihr ins Meer hinabsin-

Aber was aus der Ferne in der Idee lockte und Befreiung vom Druck zu verheißen schien, ward ihm zur Quelle neuer innerer Beunruhigung. Seine eigene Vergangenheit richtet in seinen Augen eine Schranke auf zwischen ihm und jener harmlos ihr Leben genießenden Menge. Und je mehr jene ihm als Höherstehendem Erfurcht zollen, für Taten, die er gering schätzt, ja verabscheut, desto mehr ekelt ihm vor dem Faust, der um eines leeren Phantoms willen Jugend und Jugendfreude verscherzt hat. Noch einmal sucht er wie früher die stürmische Seele zu besänftigen in inniger Hingabe an die Natur, aus ihrem Anblick die neue Schwungkraft zu schöpfen für die Flügel des Geistes. Aber auch sie versagt sich oder scheint sich jedenfalls dem Erregten zu versagen.

Das täppische Wort des Begleiters: „Wie anders tragen uns die Geistesfreuden, von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt!" bringt den latenten Zwiespalt zum offnen Ausbruch; und die dämonische Lust, sich an die Welt „mit klammernden Organen" inbrünstig hinzugeben, bricht alles überwuchernd, jetzt in einer an alle geheimen Geisteskräfte ohne jeden Unterschied gerichtete Beschwörung um Erlösung und Befreiung erschütternd sich Bahn:

„O, gibt es Geister in der Luft,
Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben,
So steiget nieder aus dem goldnen Duft,
Und führt mich weg zu neuem buntem Leben!

Ja, wäre nur ein Zaubermantel mein!
Und trüg' er mich in fremde Länder,
Mir sollt' er um die köstlichsten Gewänder,
Nicht feil um einen Königsmantel sein!"

Den Gefährten überläuft's bei diesen Worten; die Stimmung, aus der sie quellen, versteht er nicht, aber alles Hinübergreifen in das Gebiet der geheimen Mächte beängstigt ihn. Er wittert nur Unheil von ihnen, aber nicht aus dem geheimnisvollen Grauen vor den Abgründen des Unerforschlichen, sondern aus physischer Angst. Die Geister, die er fürchtet, die in den Lüften umgehen von den Winden getragen, sind, modern gesprochen, die Bazillen, die Schnupfen, Husten, Augenentzündung, Typhus und dergleichen bringen. Man soll sie nicht berufen, denn sie sind tückisch: „Sie hören gern, zum Schaden froh gewandt, gehorchen gern, weil sie uns gern betrügen, sie stellen wie vom Himmel sich gesandt und lispeln englisch, wenn sie lügen." Er denkt dabei nicht an dämonische Truggestalten, Vermummungen des Teufels und dergleichen, sondern er meint damit eben jene Naturerscheinungen, die wie gottgesandt erscheinen, und die, wie der erst als erwünschte Abkühlung begrüßte Wind und der erfrischende Regen doch in Wahrheit in ihrem anmutigen Rauschen und Säuseln Keime von Schnupfen und Fieber in sich trugen: „sie lispeln englisch, wenn sie lügen." Es ist ein Thema, das vor vielen ihn zu lebhafter Erörterung reizt, das aber auch

ihm die praktische Nutzanwendung nahe legt: „Doch gehen wir! ergraut ist schon die Welt, die Luft gekühlt, der Nebel fällt! Am Abend schätzt man erst das Haus." —

Während aber diese Worte fließen wie Pumpwasser, ist Faustens Seele von gewaltigen ahnungsvollen Gefühlen erschüttert worden.

Aus einer unwillkürlichen Aufwallung stürmischer Sehnsucht ist jene Geisterbeschwörung ihm über die Lippen gesprungen, und in demselben Augenblick fühlt er sich gepackt, als habe man ihn gehört und halte ihn beim Wort. Mit wachsendem Grauen haftet sein Auge auf der schwarzen Tiergestalt, die im unsichern Dämmerlicht plötzlich auftauchend sie stumm in immer enger werdenden Zirkeln zu umkreisen beginnt: „Und irr' ich nicht, so zieht ein Feuerstrudel, auf seinen Pfaden hinterdrein." Auch Wagners entschiedene Versicherung: „Ich sehe nichts als einen schwarzen Pudel; es mag bei euch wohl Augentäuschung sein," überzeugt ihn nicht: „Mir scheint es, daß er magisch leise Schlingen zu künft'gem Band um unsre Füße zieht." Und auch das folgende: „Der Kreis wird eng, schon ist er nah!" zeigt ihn noch ganz im Banne der Vorstellung einer dämonischen Erscheinung. Erst die unmittelbare Berührung zerstreut den Zauber: „Du siehst, ein Hund, und kein Gespenst ist da. Er knurrt und zweifelt, legt sich auf den Bauch, Er wedelt. Alles Hundebrauch." Noch eine Probe — „Geselle dich zu uns! Komm hier!" — und unter Wagners beifälligem Kom-

mentar schließt sich natürlich hündisch die Kreatur als dritter den beiden als Gefährte an: „Du hast wohl recht; ich finde nicht die Spur von einem Geist, und alles ist Dressur." Unter ersprießlichen Betrachtungen Wagners über das Verhältnis gut gezogener Hunde zu gelehrten Menschen verlieren sich die drei in das Stadttor.

Zweifellos ist diese Szene, wenigstens der letzte Teil, gestaltet worden unter dem Hinblick auf die Dispositionen des Planes im Prolog im Himmel. Der Satan liegt auf der Lauer, den rechten Augenblick zu erfassen, wo er sein Opfer an sich ketten kann. Dem übersinnlichen Schwärmer mit seinen Mitteln beizukommen, erscheint ihm zu schwer, paßt auch nicht in seinen Plan, ihn durch die Sinnlichkeit zugrunde zu richten. Aber die Stimmung, in die Faust allmählich, zuletzt durch die Begegnung mit den Bauern geraten, die ist es, die ihn, selbst wenn es nicht sein eigner Wille wäre, zu Faust gesellen muß.

Das heiße Verlangen nach Genuß, bisher stets zurückgedrängt, das jetzt in der leidenschaftlichen Beschwörung Fausts sich Luft gemacht, öffnet die Tore seiner Seele dem Versucher, und in demselben Augenblick geht dieser zur Tat über, tritt in die Erscheinung; freilich noch für kein gewöhnliches Auge bemerkbar, und auch von Faust nur in dem Zustand leidenschaftlicher Exaltation als Dämon geahnt.

Szene im Studierzimmer

Dem von der abendlichen Wanderung Heimkehrenden und sein Studierzimmer Betretenden ist jede Erinnerung an das anfängliche Unbehagen beim Anblick des Pudels ebenso entschwunden, wie die Stimmung, aus der heraus er die Geisterwelt beschwor. Die abendliche Stille hat für einen Augenblick die aufgewühlte Seele besänftigt. Friedenssehnsucht und Friedenshoffnung regt sich noch einmal; noch einmal ist im Schweigen der Natur ihm wohl geworden: „Entschlafen sind nun wilde Triebe mit jedem ungestümen Tun; es reget sich die Menschenliebe, die Liebe Gottes regt sich nun."

Es ist nicht zu leugnen, daß dieser Stimmungswechsel, wie er uns in dieser Szene im Eingang entgegentritt, etwas Abruptes, Unvermitteltes hat. Es wird trotz der Worte des Faust, dieser jähe Umschlag aus heißem Begehren nach Lebensgenuß in den stillen Gottesfrieden nicht hinreichend begründet, und so eng der zeitliche Zusammenhang der beiden Szenen scheint, so lose ist die innere Verknüpfung.

Die Szene im Studierzimmer ist offenbar konzipiert und ausgeführt worden, als ein Stück für sich, für dessen Gestaltung das in der Faustsage viel erörterte Motiv bestimmend war: Faust im Begriff, den Frieden mit Gott zu suchen, wird vom Teufel durch allerlei Blend- und Zauberwerk davon abgelenkt und nun um so fester an den Verderber gekettet. Die Versuchungen

der Heiligen, des Heiligen Antonius und anderer, denen der Satan grade dann am ärgsten zusetzt, wenn sie in tiefste Andacht versenkt sind, mögen auf die Verwendung dieses Motives auch nicht ohne Einfluß gewesen sein.

Ich halte es sogar nicht für ausgeschlossen, daß die Szene ursprünglich als Parallelszene entworfen war, bestimmt, eventuell an die Stelle der Eingangsszene zu treten; und zwar schließe ich das daraus, daß einmal das Verhältnis, in dem Faust hier noch zu dem persönlichen Gott erscheint, den Worten und den Handlungen des Faust der beiden ersten Monologe gradezu widerspricht, und daß daneben gewisse Wiederholungen vorkommen. (So kehrt z. B. das „Wo faß ich dich, unendliche Natur? Euch Brüste wo, ihr Quellen alles Lebens, an denen Himmel und Erde hängt" u. s. w. der ersten Szene wieder in dem: „Man sehnt sich nach des Lebens Bächen, Ach nach des Lebens Quellen hin" u. a. m.). Ich könnte mir denken, daß, als es sich dann um die Schlußredaktion des Ganzen handelte, sich doch die Umgestaltung oder Ausschaltung der ersten Szene als unmöglich erwies und nun die Bibelübersetzung, so wenig sie in ihrer Stimmung und in ihren Voraussetzungen zu dem Vorangegangenen paßte, doch beibehalten wurde, weil sich für die erste persönliche Einführung des Mephisto kein besserer Ersatz finden wollte. Der tief greifende Unterschied beruht ja, abgesehen von dem bereits Erwähnten, vor allen auch darin, daß in jener ersten

Szene ausnahmslos die Anknüpfung mit dem Geisterreich von Faust ausgeht; er lockt und zieht durch Wunsch und Beschwörung die dämonischen Gewalten heran. Hier aber drängen sie sich ihm auf, zwingen ihn zur Beschwörung, um ihr Wesen zu ergründen.

Natürlich läßt sich auch eine innerlich verbundene Szenenreihe denken, in der erst der Titane die Geisterwelt beschwört, ohne Erfolg oder jedenfalls ohne ihn befriedigenden Erfolg, dann sich wieder Gott zuwendet, und nun in diesem Bestreben von der Hölle, die ihr Opfer nicht fahren lassen will, gehindert und abgelenkt wird. Aber man wird mir zugeben, daß in der vorliegenden Szene des Faust dieser innere Zusammenhang nicht, oder doch nicht in dem Grade, wie man erwarten sollte, vorhanden ist.

Der Gedankengang der Szene bis zum Augenblick der Beschwörung zeigt eine doppelte Klimax: Menschenliebe und Gottesliebe im Herzen, beides geweckt durch das ahnungsvolle heilige Grauen, das die schweigende Natur einflößt, hat Faust das Studierzimmer betreten. Auch die Unruhe des Tieres bringt ihn nicht aus der weihevollen Stimmung. Im Gegenteil, die Stille des Studierzimmers verstärkt und vertieft zunächst dieses Friedensgefühl („Ach, wenn in unsrer engen Zelle die Lampe freundlich wieder brennt, dann wird's in unserm Busen helle, im Herzen, das sich selber kennt. Vernunft fängt wieder an zu sprechen und Hoffnung wieder an zu blühn; man sehnt sich nach des

Lebens Bächen, Ach! nach des Lebens Quelle hin"). — Erster Höhepunkt. Die zweite Unterbrechung durch das Tier ist aber, wie aufdringlicher — Knurren — so in der Wirkung intensiver. Die angesponnene Gedankenreihe wird zerrissen. Reflexion drängt sich dazwischen („Wir sind gewohnt, daß die Menschen verhöhnen, was sie nicht verstehn" u. s. w.). Und als er sich in den Seelenzustand zurückversetzen will, in dem ihn das knurrende Tier störte, fühlt er die Unmöglichkeit. Die Stimmung ist verflogen. Enttäuschung und Ernüchterung kriechen wieder heran.

Aber wenn nun der teuflische Zimmergenosse gewonnen Spiel zu haben meint, so irrt er sich; im Gegenteil: wenn Faust zuvor eine Neigung zeigte, in metaphysische Träumereien sich zu verlieren, so ist gerade diese Unterbrechung für ihn die Veranlassung, zu seinem Ausgangspunkt zurückzukehren, vom hohen Meer philosophischer Spekulation auf den Hafen des Gottesfriedens zurückgeworfen, in ihm den Schutz und die Beruhigung zu suchen, die sich ihm überall versagt: „Doch dieser Mangel läßt sich ersetzen, wir lernen das Überirdische schätzen, wir sehnen uns nach Offenbarung, die nirgends würd'ger und schöner brennt als in dem neuen Testament." Der Entschluß, „mit redlichem Gefühl einmal das heilige Original in mein geliebtes Deutsch zu übertragen." Zweiter Höhepunkt.

Daß Goethe Faust hier grade das Johannesevangelium wählen läßt, ist vielleicht in Erinnerung an das

Widmansche Faustbuch geschehen, wo der Teufel Faust besonders Johannes und Paulus zu lesen verbietet.

Die Stufenleiter in der Ausdeutung des Begriffes „Logos“ aber von „Wort“ zu „Sinn“, von „Sinn“ zu „Kraft“, von „Kraft“ zu „Tat“, ist aus persönlichster Lebensphilosophie Goethes zu erklären, eben der, aus der er seinen Faust schaffen mußte; und man muß daher aus Goethes eigener Terminologie, nicht aus der modernen Philosophen, sich das Verständnis erschließen: die nächste Übersetzung für logos ist „Wort“*); aber Wort ist nur äußere Form, nur ein Vorstellungsversuch dessen, was damit bezeichnet ist. Wortschöpfung ist nur Symptom einer tieferwirkenden Tätigkeit, die Inhalt und Form zugleich bildet, wie es auch in der Doppelbedeutung des griechischen logos: „Vernunft“ und „Wort“ ausgedrückt ist; dieses Form und Inhalt Zusammenfassende sucht er wiederzugeben durch Sinn. Aber das ist wieder nur ein Wort für ein Wort; die spezifische Tätigkeit, die Wortbild und Sinn zusammenfügt, ist damit nicht gefaßt. Wir stehen vor der Schranke, vor der Faust im ersten Monolog verzweifelnd ausrief: „Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!“ Es fehlt das sinnliche Element, das eigentlich schöpferische, die Veranschaulichung des das Dargestellte, Wirkliche und Wirksame in Eins zusammenfassenden Prinzips aller schöpferischen Tätigkeit, das Spinoza unter Macht im eigentlichen Sinne begriff, und das Herder und mit ihm

*) Und so übersetzt Luther: Im Anfang war das Wort.

Goethe, aristotelischer Terminologie sich anschließend, als Kraft bezeichneten. Diese Kraft ist aber wieder — und hier berührt sich Faust-Goethe (wie G. v. Loeper mit Recht hervorhob) mit den Mystikern, vor allen auch mit Jakob Böhme — Kraft, eben darum, weil der Schöpferwille in dem Augenblick, wo er ist, sich sofort in Tat umsetzt: Kraft ist Tat, Kraft ohne Tat ist keine Kraft: Ursprung des Wesens aller Dinge ist also die Tat!

Während Faust so in die Mysterien der Schöpfung mit inniger Lust einzudringen, das Wesen göttlicher Schöpferkraft sich vorzustellen strebt, ist an seiner Seite durch diese Gedankengänge der Geist der Zerstörung in eine wachsende Unruhe versetzt; er gerät in Besorgnis, sein Opfer im letzten Augenblick noch zu verlieren und beginnt, sich zu enthüllen. Der Versuch, durch greuliche Mißgestalt zu erschrecken, schlägt fehl; der in magischen Künsten Wohlbewanderte ergreift vielmehr mit einem gewissen Vergnügen die Gelegenheit, den unruhigen Geist zur Enthüllung seiner wahren Gestalt zu bringen. Noch ahnt er nicht, wen er vor sich hat, er glaubt es mit einem jener neckenden koboldartigen Geister zu tun zu haben, die als Elementargeister ein Dasein zwischen Himmel und Erde führen, die infolgedessen nicht eigentlich der Hölle angehören, aber durch ihre Freude am Schaden dort gewissermaßen eine zweite Heimat haben — halbe „Höllenbrut“ nennt er sie —; der Salomonische Schlüssel, im Gegensatz zu Nostradamus in das Wesen

aller Dinge strebender Geheimwissenschaft, das tägliche Handwerkszeug des Nekromanten, genügt hier, um die Erscheinung in der wahren Gestalt zu erzwingen. Der „Spruch der Viere" reicht aus. Vier Elemente bergen vier Elementargeister: das Feuer den Salamander, das Wasser die Undene, die Luft die Sylphe, die Erde den Kobold, den Gnomen, der als tückischer Alb, als Incubus, die Menschen peinigt. — Erst als diese Beschwörung wirkungslos bleibt, beginnt Faust die Ahnung zu dämmern, daß er es mit einem weniger harmlosen Sendling aus der Geisterwelt zu tun hat („Bist du, Geselle, ein Flüchtling der Hölle?"). Und nun bedräut er ihn mit dem Zeichen des Kreuzes, das dann auch sofort die Wirkung ausübt, den Unbekannten zu beängstigen, der den „Spruch der Viere" behaglich grinsend über sich ergehen ließ; die Drohung mit dem stärksten Höllenbann, dem Zeichen der Trinität, erzwingt die Enthüllung. Aus dem Nebel tritt der fahrende Scolast, die denkbar harmloseste Erscheinung.

Zum ersten Mal stehen Faust und Satan sich gegenüber, aber offenbar ahnt Faust noch nicht oder will es jedenfalls vor sich selbst nicht Wort haben, wie bedeutungsvoll und folgenschwer dieser Augenblick ist.

Wenn eine Anzahl von Zügen in den letzten Szenen deutlich erkennen lassen, daß Goethe bei ihrer Gestaltung die Faustbücher, das Pfizersche und den Christlich Meinenden, zur Hand oder in frischer Erinnerung hatte, wenn namentlich die Begegnung mit dem Pudel, die

Art der Beschwörung im Studierzimmer und das Gebaren des Teufels dabei lebhaft an diese Vorlagen erinnern, selbst bis auf wörtliche Anklänge; und wenn auch in der Folge die Gliederung der Verhandlungen des Faust mit dem Teufel in zwei selbständige, durch einen dazwischenliegenden Zeitraum getrennte Szenen offenbar durch die Dispositionen der Vorlage beeinflußt ist, so ist doch durch den Ton, auf den Goethe die beiden Szenen gestimmt hat, etwas ganz Neues in die Situation herein gebracht, und beide Szenen sind scharf voneinander geschieden.

In den Faustbüchern ist die erste Unterredung im Studierzimmer ja tatsächlich nicht die erste Begegnung überhaupt, sondern da zieht Faust zunächst nächtens aus, mit der Absicht, den Teufel zu beschwören; beschwört den Teufel an der Wegscheide, bestellt ihn dann auf den andern Morgen zu sich. Zweite Szene: Faust im Studierzimmer auf den Teufel wartend, und schon in Furcht, jener möge nicht Wort halten; plötzlich sieht er einen Schatten, beginnt zu beschwören, das Ungeheure wächst hinter dem Ofen u. s. w. Dann die zweite Unterredung, nochmalige Trennung und endlich abends die dritte und Abschluß des Bündnisses.

Hier liegt ja nun die Sache anders: Faust hat nicht den Teufel gesucht, sondern der Teufel ihn; dieser hat sich ihm aufgedrängt, ist ihm gefolgt, um eine Gelegenheit zu erspähen, sich ihm zu enthüllen, und ist schließlich, da Fausts Gedankengänge sich immer

weiter von diesem Ziel entfernen, genötigt gewesen, sich unter für ihn ungünstigen Verhältnissen zu erkennen zu geben; denn das Nächstliegende, zu entweichen und bei passenderer Gelegenheit wiederzukommen, ist ihm durch den Drudenfuß verwehrt, der ihn in den Raum bannt.

Aber auch für Faust ist in diesem Augenblick die Enthüllung, wenn nicht unbequem, so doch unerwartet; und wie es wohl zu gehen pflegt, wenn zwei, die gegeneinander etwas Wichtiges, Entscheidendes auf dem Herzen haben, die schon lange darauf warten, sich auszusprechen, plötzlich unvermutet aufeinander treffen und aus einer gewissen Verlegenheit in einen humoristisch scherzhaften Ton verfallen, so auch hier. Mephisto schlägt ihn mit seinen ersten Worten an, und Faust geht darauf ein. Um die Hauptsache — die Anknüpfung einer dauernden Verbindung — gehen beide herum und führen zunächst die Unterhaltung wie zwei Leute, die sich zufällig getroffen haben, bis zu den Worten des Mephisto: „Wir wollen wirklich uns besinnen, die nächsten Male mehr davon! Dürft ich wohl diesmal mich entfernen?" die auf eine Fortsetzung des Verkehrs mit bestimmten, weitergehenden Absichten deuten, diese aber noch ganz im unklaren lassen, denn auch Faust vermeidet jede bestimmte Erklärung: „Ich habe jetzt dich kennen lernen, Besuche nun mich, wie du magst."

In diesen Worten Fausts ist zugleich die Quintessenz dieser Szene enthalten: nachdem Faust durch die Beschwörungsformel den Dämon gezwungen, menschliche

Gestalt anzunehmen, hat er sich durch Fragen über das innere Wesen seines Gastes Klarheit zu verschaffen gesucht. Der Frage nach dem Namen ist jener mit einer ironischen Wendung ausgewichen, der zweiten: „Nun gut, wer bist denn du?“ ist Mephisto mit der dunkeln Formel: „Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ begegnet, hat dann aber die folgende Frage: „Was ist mit diesem Rätselwort gemeint?“ und: „Du nennst dich einen Teil, und stehst doch ganz vor mir?“ mit einer fast ans Geschwätzige streifenden Offenherzigkeit beantwortet.

Was er hier Faust eröffnet, ist für uns nichts Neues mehr, denn wir befinden uns in dieser Szene ganz auf den Voraussetzungen des Prologs im Himmel. Die Selbstcharakteristik des Teufels hier stimmt Zug für Zug zu der dort gegebenen, widerspricht aber zugleich Zug für Zug einem Zusammenhange zwischen Mephisto und dem Erdgeist. Zweierlei ergiebt sich für Faust daraus; das Wort: „Ich bin der Geist, der stets verneint!“ mit dem der Besucher seine Selbstcharakteristik begann, ist in jeder Beziehung buchstäblich zu nehmen: es ist ein Geist der Zerstörung durch kleine Mittel, der vor ihm steht. Und sowohl diese bedingungslose Negation, wie die Kleinlichkeit und zugleich die Ohnmacht der Mittel, wirken ernüchternd und abstoßend auf ihn:

„So setzest du der ewig regen,
Der heilsam schaffenden Gewalt
Die kalte Teufelsfaust entgegen,
Die sich vergebens tückisch ballt!

Was anders suche zu beginnen,
Des Chaos wunderlicher Sohn!"

Es tritt eine Verlegenheitspause ein. Mephisto ist nicht gesonnen oder nicht darauf vorbereitet, sich jetzt schon Faust von einer Seite zu zeigen, die diesem eine Verbindung mit ihm wertvoll erscheinen lassen könnte. Er bricht daher ab, mit der Vertröstung auf ein ander Mal. Er dringt um so mehr darauf, weil er sich in der peinlichen Situation findet, nicht freiwillig den Ort verlassen zu können, da er durch das Pentagramma, — das ursprüngliche Geheimzeichen der Pythagoraeer, das in der christlichen Zeit zum geheimnisvollen Symbol Christi geworden war, — gebannt ist. Mephisto vermeidet diesen Ausdruck und wählt lieber die aus dem germanischen Heidentum und Volksglauben sich an dieses Zeichen knüpfende Vorstellung des Drudenfußes, der zur Abwehr böser Geister auf die Schwelle in Hufeisenform genagelt wurde.

Mephisto sucht ja überhaupt die Sache möglichst harmlos darzustellen, — „ein kleines Hindernis", — und die ganze Situation, sich selbst ironisierend, ins Lächerliche zu ziehen; ein Ton, auf den Faust, dem die Idee des gebannten Teufels viel Vergnügen bereitet, sofort eingeht, bis dann, in diesem Hin und Her von Frag' und Antwort, bei der Aufklärung Mephistos: „'s ist ein Gesetz der Teufel und Gespenster: Wo sie hereingeschlüpft, da müssen sie hinaus. Das erste steht uns frei, beim zweiten sind wir Knechte", plötzlich — zunächst als eine scherzhafte Eingebung des Augenblicks —

ihm das Wort über die Lippen springt: „Die Hölle selbst hat ihre Rechte? Das find' ich gut, da ließe sich ein Pakt, und sicher wohl, mit euch, ihr Herren, schließen?"

Die Antwort Mephistos aber: „Was man verspricht, das sollst du rein genießen, dir wird davon nichts abgezwackt", läßt ihm, so schnell jener wieder davon loszukommen sucht, mit einem Mal diese Begegnung als ungleich folgenreicher erscheinen, als er bisher geahnt. Er wird sofort ernst und dringend: „So bleibe doch noch einen Augenblick, um mir erst gute Mähr zu sagen"; und während er vor wenigen Augenblicken ihm leichten Herzens Urlaub gegeben, macht er jetzt von der Gewalt, die er in Händen hat, Gebrauch und zwingt den Eilenden zum Bleiben: „Ich habe dir nicht nachgestellt, bist du doch selbst ins Garn gegangen, den Teufel halte, wer ihn hält! Er wird ihn nicht so bald zum zweiten Male fangen."

Mephisto fügt sich scheinbar dem Wunsche und beschließt, nun seinerseits aus der Not eine Tugend zu machen und diese unfreiwillige Situation wenigstens dazu zu benutzen, in Faust diejenige Seelenstimmung und Gemütsverfassung zu verstärken, in der er für Mephistos Zwecke am gefügigsten ist, und zugleich sich durch das Einlullen die augenblickliche Freiheit zu verschaffen. Die schlummernde Sinnlichkeit, die Sehnsucht, die Freuden des physischen Daseins zu genießen, soll geweckt, soll gesteigert werden. Es sind Bilder paradiesischer Wonne, die die Geister auf Mephistos Geheiß vor die Seele des

verzückten Faust zaubern; Bilder, die, wie sie alles Grobsinnliche in der Erscheinung und in der Ausmalung vermeiden, das Sinnliche immer wieder ins Idealische hinübergleiten und -schwimmen lassen, doch zu Lebensgenuß locken und reizen. Sehnsüchtiges Liebesverlangen klingt und leuchtet durch alle Worte und Bilder und erfüllt die Seele des Schlummernden, versenkt ihn in „ein Meer des Wahns", aus dem ihn nicht wieder auftauchen zu lassen, die Hauptaufgabe ist, die der Teufel sich von Anfang an gesetzt hat. Und während jener in süße Träume versenkt, künftige Daseinsfreuden vorahnend genießt, entschlüpft mit Hilfe des dem Satan ergebenen Ungeziefers der Teufel, und der Erwachende sieht sich bitter enttäuscht allein.

Die Vertragsszene

In den Faustbüchern werden die mehrfachen Unterredungen Faustens mit Mephisto vor dem Abschluß des Bündnisses damit motiviert, daß Mephisto sich als Diener eines Mächtigeren ausgiebt und behauptet, für die Forderungen, die Faust stellt, erst die Genehmigung seines Herrn einholen zu müssen. Ich meine, es ist doch merkwürdig und sollte denen, die Mephisto immer mit dem Erdgeist zusammenbringen wollen, zu denken geben, daß Goethe das hier gegebene so bequeme Motiv für die Verknüpfung zweier Szenen nicht verwendet hat, sondern daß er auf die Gefahr hin, dadurch die erste Mephistoszene

und die Vertragsszene unverbunden nebeneinander zu setzen, in der ersten Szene mit vieler Kunst für Mephisto einen Vorwand zum Abbruch des Gesprächs erfunden hat und ihn in der Vertragsszene ziemlich unvermittelt wie einen gelegentlich wieder einmal vorfragenden Besucher wieder auf die Szene bringt.

Hier lag es wahrhaftig nahe, wenn Goethe einen Zusammenhang zwischen Erdgeist und Mephisto festhalten wollte, darauf hinzudeuten. Aber wir befinden uns eben in der Vertragsszene, jedenfalls in ihrem ersten Teil, wie in der vorangegangenen auf dem Boden der Voraussetzungen des Prologs im Himmel, und daß diese einen Zusammenhang des Mephisto mit irgend einem andern Geist oder gar eine Abhängigkeit von einem solchen ausschließen, das, meine ich, muß jedem einleuchten, der vorurteilslos die Worte prüft.

Der erste Teil der Vertragsszene bis zu den Worten: „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist," steht in innigem logischem, wenn auch losem zeitlichem Zusammenhang mit der Mephistobeschwörungsszene und den Stimmungen, wie sie der Osterspaziergang geweckt; er ist auch wahrscheinlich erst um 1800 entstanden oder jedenfalls endgültig formuliert, während bekanntlich der zweite Teil der Szene als ein mitten im Satz anhebendes Bruchstück bereits dem Fragment von 1790 einverleibt war, also spätestens unmittelbar nach der italienischen Reise entstanden ist. Goethe hatte eben damals die Schwierigkeit der Einführung des Mephisto noch nicht

überwunden und wahrscheinlich auch die Formel für die Lösung des ganzen Problems, die Wette, die zugleich die Einführung Mephistos erleichtert, noch nicht gefunden.

Der später entstandene erste Teil der Vertragsszene, der sie eben zur „Vertragsszene" macht, ist dagegen ein mit voller Ausbeutung der im Prolog und in den beiden erwähnten Szenen gegebenen Motive ausgearbeitetes Stück. Wobei ich freilich die Möglichkeit nicht für ausgeschlossen halte, daß die endgültige Formulierung unserer Szene („Es klopft? herein") vielleicht früher erfolgt ist als die der vorangehenden; das würde die immerhin etwas lockere zeitliche Anknüpfung erklären.

Der erste Teil der Vertragsszene (bis zu den Worten „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist") ist ausgezeichnet durch ein ungemein rasches Tempo und, trotz lyrischer Ausführungen, scharfes und deutliches Herausarbeiten des Tatsächlichen.

Mephisto erscheint als Weltmann, als „edler Junker" und mit dem Rate „kurz und gut dergleichen gleichfalls anzulegen, damit du, losgebunden frei, erfahrest, was das Leben sei". Dem schwerblütigen Faust, der in der Einsamkeit wieder in die trüben Gedanken: „alles ist eitel" verfallen, ist diese resolute, fast brutale Aufforderung, sein ganzes bisheriges Sein aufzugeben, wie ein Mißklang. Ihm ist in diesem Augenblick der Tod erwünscht, das Leben verhaßt. In einer leidenschaftlichen Ekstase, die an die Stimmung und an die Worte des „Schwager Kronos" („Trunknen vom letzten Strahl, reiß mich ein Feuermeer

mir im schäumenden Aug', mich Geblendeten, Taumelnden, in der Hölle nächtliches Tor!") erinnert, malt er sich den Tod aus, wie er ihn sich ersehnt, als Sieger auf dem Schlachtfelde, im Taumel der sinnlichen Freude, im ahnungsvollem Vorgefühl höchster geistiger Offenbarung: „O wär' ich vor des hohen Geistes Kraft entzückt, entseelt dahingesunken!"

Es ist noch einmal die ganze Trauer des im Dunst des gewöhnlichen Erdendaseins Erstickenden, der vom Leben nichts mehr hofft und dem daher auch Mephistos Rat, zu erfahren, was das Leben sei, wie Hohn klingt. Die spöttische Anspielung auf den nicht ausgeführten Todesentschluß am Ostermorgen aber regt, mit einem gewissen Gefühl der Scham, daß er sich damals durch weiche Regungen von seinem Vorhaben, ein Ende zu machen, hat abbringen lassen, die Entrüstung in ihm auf; und es folgt nun der Fluch gegen jene schmeichelnden und täuschenden Vorstellungen, die den Menschen an das Dasein fesseln zu seinem Unglück:

„Wenn aus dem schrecklichen Gewühle
Ein süß bekannter Ton mich zog,
Den Rest von kindlichem Gefühle
Mit Anklang froher Zeit betrog;
So fluch' ich allem, was die Seele
Mit Lock-' und Gaukelwerk umspannt,
Und sie in diese Trauerhöhle
Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt!"

Und nun einzeln aufgezählt: „Die hohe Meinung, womit der Geist sich selbst umfängt", „Verflucht das Blenden der Erscheinung, die sich an unsre Sinne drängt! Verflucht, was uns in Träumen heuchelt, des Ruhms, der Namensdauer Trug! Verflucht, was als Besitz uns schmeichelt," u. s. w. bis zu dem in höchster Steigerung alles zusammenfassenden: Fluch der Hoffnung, dem Glauben, der Geduld.

Das ist der letzte Paroxysmus der Welt- und Lebensmüdigkeit, geboren aus Enttäuschung. Im Gegensatz zu frühern Ausbrüchen ist hier die Absage nicht nur an die vermeintlichen Genüsse und Freuden gerichtet, deren Nichtigkeit Faust aus eigner Erfahrung kennen gelernt hat, sondern auch an die Freuden des sinnlichen Daseins, die er noch nie gekostet und die er, weil die geheime Sehnsucht nach ihnen ihn im Todesentschluß wankend gemacht hat, als gleich trügerisch sich vorzustellen entschlossen ist.

Es ist die Absage an alles Geschaffene und an die sittlichen Daseinsbedingungen der Menschen: die Hoffnung, den Glauben und die Geduld.

Mit dieser radikalen Absage ist Faust aber schon etwas über die Linie der Sphäre hinaus gerückt, in der er Mephisto und seinen Plänen zugänglich ist. Der titanenhafte Fluch ist gottlos, aber da Faust zugleich wunschlos ist, bietet er dem Teufel keinen Angriffspunkt mehr.

Es muß also wieder unmerklich in die Stelle der Bahn zurückgelenkt werden, wo der an Gott Verzweifelnde

auf den Trümmern seiner Ideale sich ein neues lediglich auf Befriedigung der Sinnlichkeit gegründetes Dasein aufbaut.

Diese Aufgabe erfüllt der Geisterchor, der mit einem Spott, den Faust nicht empfindet, den „Wehruf" anstimmt über die zerstörte schöne Welt, die ein Halbgott zerschlagen, und der aus dieser schmeichelnden Klage diabolisch geschickt hinüberleitet zu der lockenden Mahnung an den „Mächtigen der Erdensöhne", aus sich selbst heraus die neue Welt zu schaffen, sich selbst den Schöpfungstag zu setzen und dadurch Gott gleich zu werden.

Unmittelbar an diese, in die Welt der Sinnlichkeit lockende und auf die Sinne wirkende Mahnung, schließt nun der Versucher, nach einer kurzen Paraphrase der Worte des Geisterchors, auf die Sache losgehend, ein praktisches Programm.

Wenn wir nun aber die Worte Mephistos: „Hör' auf, mit deinem Gram zu spielen, der wie ein Geier dir am Leben frißt," mit den vorangegangenen Expektorationen Fausts und dem Geisterchor vergleichen, so scheinen sie nicht nur im Ton und in der Form, sondern auch in der Begründung etwas damit in Widerspruch zu stehen. Ich halte es daher nicht für ausgeschlossen, daß dieser Paroxysmus des Faust samt dem Geisterchor späteren Datums ist als das übrige Gefüge der Szene. In dem nun folgenden geht es so Wort auf Wort und Schlag auf Schlag bis zum Abschluß des Paktes, geht es so nüchtern, sachlich zu — genau im Ton der ersten Begrüßung Mephistos

in dieser Szene — daß man sich wohl vorstellen kann, daß dem Dichter nachträglich hier die Einschaltung lyrischer Stimmungselemente erwünscht scheinen konnte, die, wenn sie auch früher angeschlagene Motive und Stimmungen erweitern und vertiefen, für die Erklärung und Begründung von Fausts Entschluß nicht unmittelbar notwendig sind.

Das Charakteristische des folgenden Paktes ist vor allem, erstens: wieder ist es der Teufel, der sich anbietet: „Willst du, mit mir vereint, deine Schritte durchs Leben nehmen, so will ich mich gern bequemen, Dein zu sein, auf der Stelle." Zweitens: Die Dienste des Mephisto werden von Faust nur für sinnliche Freuden in Anspruch genommen, wie es am schärfsten und für den ganzen Zusammenhang der Dichtung am bedeutungsvollsten zum Ausdruck kommt in Fausts Worten nach der Besiegelung des Paktes mit seinem Blute:

„Ich habe mich zu hoch gebläht;
In deinen Rang gehör ich nur.
Der große Geist hat mich verschmäht,
Vor mir verschließt sich die Natur.
Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!

Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß,
Miteinander wechseln, wie es kann;
Nur rastlos betätigt sich der Mann."

Aus diesen Worten erhellt meines Erachtens zweierlei: einmal, daß sie im schroffsten Widerspruch stehen, sowohl zu der Stimmung, wie zu der Auffassung Fausts vom Erdgeist, wie er im Monolog „Wald und Höhle" zum Ausdruck kommt. Hier ist doch klar ausgesprochen: ich ergebe mich dem Teufel, dem Zerstörer, da die Natur sich vor mir verschlossen hat, und mich vor allem Wissen ekelt, ich will genießen und im Genuß zugrunde gehen. Und zweitens, daß, so wie Faust hier seine Zukunft faßt, Mephisto allen Grund hat, ihn als seine sichere Beute, seine Wette als gewonnen zu betrachten.

Der Vertrag aber, den Faust und Mephisto miteinander schließen, ist auch wieder eine Wette, von Faust eingegangen in einem Zwiespalt der Empfindungen, nämlich der Wagelaune des Verzweifelten, der sein Alles auf eine Karte setzt, und der bereit ist, für kurzen Genuß eine mögliche Seligkeit zu verscherzen: „Das Drüben kann mich wenig kümmern; schlägst du erst diese Welt in Trümmern, die andre mag danach entstehn (das heißt: mangeln, versagen). Aus dieser Erde quillen meine Freuden, und diese Sonne scheinet meinen Leiden,

kann ich mich erst von ihnen scheiden, dann mag, was will und kann, geschehn.“ Im Grunde aber ist er, — eben weil er die Genüsse, die ihm jetzt der Teufel verschaffen soll, in denen er sich berauschen will, um für immer den Jammer des Daseins zu vergessen, in ihrer wahren Natur als hohl und nichtig, und auf die Dauer nicht Befriediguug gewährend erkennt — doch der Überzeugung, daß bei dieser Wette der Teufel verlieren wird. Und wenn er der Hoffnung und dem Glauben geflucht hat, beide sind noch in der Tiefe seiner Seele lebendig, ohne daß er es ahnt.

Es ist der Teufel selbst, der durch seine Prahlerei: „Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn“, Faust zu jener eigentümlichen Formulierung der Wette veranlaßt, die Mephisto verlieren muß. Der Teufel ist auch hier blind, wie bei der Wette mit Gottvater. Das höhnische Wort, „Was willst du armer Teufel geben? Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben, von deines Gleichen je gefaßt?“ überhört er, und mißversteht infolgedessen, auch die bittre Ironie, die in den folgenden Worten Fausts liegt:

„Doch hast du Speise, die nicht sättigt, hast
Du rotes Gold, das ohne Rast,
Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,
Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,
Ein Mädchen, das an meiner Brust
Mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet,

Der Ehre schöne Götterlust,
Die wie ein Meteor verschwindet.
Zeig' mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht,
Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!"

Diese Worte sind ja allerdings für die Faustausleger und Herausgeber von jeher ein Kreuz gewesen und mit Anmut und Würde falsch interpretiert und falsch ausgelegt worden. Die einen (wie Düntzer) meinen, nach dem Wort „verschwindet", wo in den alten Goethe-Ausgaben*) ein Punkt steht, müsse ein Kolon stehen. Die Worte: „Zeig mir die Frucht, die fault," u. s. w. wären der Nachsatz, oder ständen an Stelle eines Nachsatzes, dessen Sinn „so gieb mir diese schon im Beginn schwindenden, diese trügerischen Güter" in einem Bilde wiedergebend. Andere fassen die Worte: „Doch hast du" u. s. w. als Fragen und die Worte: „Zeig mir," als Forderung. So hat Loeper, denn auch in seiner Ausgabe nach „sättigt", „zerrinnt", „gewinnt", „verschwindet", eigenmächtig lauter Fragezeichen gesetzt. Und ihm ist gefolgt die Weimarische Ausgabe, indem sie im übrigen die alte Interpunktion wahrend, den Punkt hinter „verschwindet" mit einem Fragezeichen vertauschte, und dadurch den klaren und deutlichen Sinn, wenn nicht verkehrte, so doch verwischte.

Es sind keine Fragen, die Faust an Mephisto stellt, auch keine Bitten und Forderungen, sondern eine

*) d. h. in der Ausgabe von 1808 (A) 1817 (B) und 1828 (C[1] Ausgabe letzter Hand).

höhnische Vorrückung der Nichtigkeiten, die ein armer Teufel einem Menschen schließlich geben kann; Nichtigkeiten, die Faust ja nicht verschmäht, die er aber, wenn Mephisto prahlt: „Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehen," ihm in ihrer Hohlheit vor Augen rückt: Speisen hast du, aber sie sättigen nicht; Gold, aber es zerrinnt unter den Händen; ein Spiel, das nie gewonnen wird; Frauenliebe, die nur auf Sinnlichkeit begründet, keine Treue kennt; Ehre, die lockt, aber nicht befriedigt. Und nun den Hohn steigernd, geht er allerdings zur Forderung über: „Zeig mir die Frucht" u. s. w., aber was für Forderungen! Sie sind für Faust ganz wertlos, sinn- und zwecklose Kunststücke, an deren Erfüllung ihm gar nichts gelegen ist!

Mephisto aber hört nur den Ton der Forderung heraus und bestätigt durch seine Antwort, wie richtig Faust seine Verständnislosigkeit charakterisiert hat: er erklärt sich bereit; zugleich aber unter dem unbehaglichen Eindruck des stürmischen Tempos, in dem Faust Genuß auf Genuß häufen will, mahnt er an den Lebensgenuß, in dem er Faust am ersten zu verderben wähnt, in der flachen Unbedeutenheit tatenloser Schwelgerei, wo sattes Genügen Leib und Seele erschlafft.

Aber grade dadurch weckt er in dem Faust, der seinem bessern Ich untreu, in diesem Augenblick im Begriff steht, sich zur Selbstvernichtung seiner edleren Natur dem Teufel in die Hände zu geben, das natürliche

Grauen vor einer solchen Perspektive, vor einem solchen Ende, und das entscheidende Wort fällt:

„Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen,
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich! . . .
Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!"

Bis zum Abschluß der Wette und den unmittelbar daran sich reihenden Worten Faustens, die ich vorhin zitierte, stehen wir in jedem Wort auf dem Boden der Voraussetzungen des Prologs im Himmel; wir sind hier an der Arbeitsschicht aus den Jahren 1800 und 1801. Das erkennen wir unter anderem aus der Bemerkung Mephistos: „Ich werde heute gleich, beim Doktorschmaus, Als Diener meine Pflicht erfüllen." Die diesem vorangehende „Disputation" plante Goethe damals, in einer selbständigen Szene auszuführen — von

der eine Skizze und ein Teil der Ausführung erhalten ist (unter den Paralipomenis 11 und 12) — nach der Mephisto als fahrender Scholastikus die Studenten harangieren und Wagner und Faust an der Disputation Teil nehmen sollten. Die Breite, die diese Szene notwendig erfordert, die Verzögerung, die dadurch die Haupthandlung grade in einem spannenden Moment erfahren hätte, war es offenbar, die Goethe veranlaßte, den Plan schließlich fallen zu lassen, diese Episode unmittelbar an die Paktszene anzuschließen. (Denn *hier*, und nicht erst nach der Schülerszene, wie die Weimarer Ausgabe meint, war meines Erachtens ihre Einschiebung geplant; sie war mit zur Ausfüllung der „großen Lücke" bestimmt, und diese gähnte vor der Schülerszene.)

Da Goethe nun das Zwischenglied — Disputationsszene — schließlich aufgab, blieb ihm nichts anderes übrig, um den Übergang zur Schülerszene zu finden, als jenes *Dialogbruchstück*, das schon das Fragment von 1790 enthalten hatte („und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist"), das schon um 1788 mit der umgestalteten Schülerszene zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen war, und das *also nicht auf den Voraussetzungen des Prologs im Himmel beruht*, etwas unorganisch und gewaltsam an die Vertragsszene anzureihen.

In der neuen Schicht hat, wie wir eben hörten, Mephisto seine Dienste beim Doktorschmaus angeboten, in der alten hatte aber Mephisto schon Faust den Vorschlag gemacht und durchgesetzt, den „Marterort zu ver-



lassen," und Faust aufgefordert, derweil er ihn mit dem Schüler allein läßt, sich zur schönen Fahrt bereit zu machen.

Das zeigt schon ganz äußerlich, daß hier nicht Zusammengehöriges oder jedenfalls in *der* Reihenfolge nicht Zusammengehöriges zusammengebracht ist. Und wenn wir das Dialogbruchstück aus dem „Fragment" von 1790 auf seinen übrigen Gedankengang hin prüfen, so haben wir auch den Eindruck, daß diese Gedankengänge wohl an eine vorangegangene Disputationsszene, aber nicht an die Vertragsszene knüpfen können. Ich meine so: in der Skizze des Disputationsaktes, der sicher, wenn auch nur in einem Entwurf, zum *alten* Plane gehörte, sollte Faust in der Diskussion über das γνῶθι σαυτὸν „im schönen Sinn" sprechen, mit Mephisto disputieren, und Mephisto dann die Disputation abbrechen.

Nun denke man sich das Gespräch unter vier Augen fortgesetzt. Faust, unwillkürlich warm geworden, vielleicht gereizt durch Spöttelei des Mephisto über diesen Rückfall, bestreitet jenem das Recht, ihn eines Rückfalls zu zeihen. Nein:

„Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh' auf meinen Busen häufen,

Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern."

Das ist doch eine ganz andere Perspektive als die, „in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende Leidenschaften zu stillen!" Faust scheint wieder auf dem besten Wege, seinen Worten zum Trotz, sich in Grübelei und Spekulation zu verlieren, von der ihn die Spöttereien des Mephisto, der Hinweis, daß „kein Mensch den alten Sauerteig verdaut", der Vorschlag, sich „einem Poeten zu assoziieren", der planmäßig sich und sein Dasein zu einem Mikrokosmos, aber nur in der Fiktion gestaltet, zunächst zu der entrüsteten Frage: „Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist, der Menschheit Krone zu erringen, nach der sich alle Sinne dringen?" und dann erst, als die kühle Antwort folgt: „Du bist am Ende, — was du bist. Setz dir Perücken auf von Millionen Locken, setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken, Du bleibst doch immer was du bist", zu der wehmütigen Resignation zurückscheuchen: „Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze des Menschengeists auf mich herbeigerafft, und wenn ich mich am Ende niedersetze, quillt innerlich doch keine neue Kraft; ich bin nicht um um ein Haar breit höher, bin dem Unendlichen nicht näher."

Ein Rückfall also sowohl im Aufstieg, wie im Abstieg, den wir uns wohl im Anschluß an eine die Gedankengänge neu belebende Disputationsszene, nicht aber an den eben abgeschlossenen Pakt, denken können. Dem

Faust, der eben das Wort gesprochen: „Des Denkens Faden ist zerrissen, mir ekelt lange vor allem Wissen," dem braucht Mephisto wahrlich nicht die Lehre zu geben, wie jenem: „Drum frisch! Laßt alles Sinnen sein, und grad' mit in die Welt hinein! Ich sag' es dir: ein Kerl, der spekuliert, ist wie ein Tier, auf dürrer Heide von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt, und rings umher liegt schöne grüne Weide."

Wie dem aber nun sein mag: Mephisto erreicht, was er zunächst will, Faust aus seiner Umgebung, in der jener Umwandlungsprozeß, den er mit Faust vor hat, sich schwer oder gar nicht wird bewerkstelligen lassen, heraus zu bringen. Während auf dem Gange der letzte Mahner an die alte Laufbahn sich bemerkbar macht, weicht Faust von seinem Posten und gibt Kleid und Rolle dem Versucher ab, um sich derweil zur schönen Fahrt zu rüsten.

Mephistos Monolog

Das Bindeglied zwischen dieser und der folgenden Szene bildet der Monolog des Mephisto, der bei den Erörterungen über die verschiedenen Arbeitsschichten, die im fertigen Faust sich nachweisen lassen, stets eine besonders wichtige Rolle gespielt hat. Vergegenwärtigen wir uns: dieser Monolog gehört zum Fragment von 1790, ist also spätestens 1788 entstanden und hat noch nicht den 1797 entstandenen Prolog im Himmel zur Voraussetzung.

Es ist nun zunächst die Frage, steht das, was Me=

phisto hier sagt, im Widerspruch zu dem Charakter, den er im Prolog offenbart, und der Rolle, die er dort übernommen? Kuno Fischer hat dies mit großer Entschiedenheit bejaht, andere haben es mit gleicher Entschiedenheit verneint.

„Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft, laß nur in Blend- und Zauberwerken, dich von dem Lügengeist bestärken, so hab' ich dich schon unbedingt.“ Ist es möglich, fragt Kuno Fischer, daß dies derselbe Geist sagt, der im Prolog das Wort gesprochen: „Ein wenig besser würd' er leben, hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; er nennt's Vernunft, und braucht's allein, nur tierischer als jedes Tier zu sein?“

Man braucht sich die Fischerschen Hypothesen über den ursprünglichen Zusammenhang des Mephisto mit dem Erdgeist nicht zu eigen zu machen und wird ihm doch zugestehen müssen, daß dieser Monolog nicht zu dem Mephisto des Prologs im Himmel paßt. Man muß die Worte schon sehr pressen und biegen, um hieraus keinen Widerspruch heraus zu hören.

Aber ebenso spricht meiner Überzeugung nach grade dieser Monolog gegen einen Zusammenhang des Mephisto mit dem Erdgeist. Wenn irgendwo, so hätte hier eine Andeutung darüber gegeben sein müssen. Und die fehlt nicht nur, sondern es ist geradezu das Gegenteil ausdrücklich gesagt. Es ist ein anderer Teufel, als der im Prolog das Wort führt, aber auch ein Teufel, der hier spricht;

ja, mehr noch, es ist ein Zug von dämonischer Größe, etwas Luciferisches in diesem Satan, das eben dem Teufel des Prologs, der ein beschränkter Geist ist, abgeht. Dieser weiß es wohl, daß Vernunft und Wissenschaft des Menschen allerhöchste Kraft ist, und daß der Mensch, der auf sie freiwillig verzichtet, ihm „unbedingt“ gehört. Und darum beschließt er, diesen ungebändigt vorwärts dringenden Geist, der „der Erde Freuden überspringt“, herabzuziehen zu sich in den Schlamm der gemeinen Sinnlichkeit:

„Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erfleh'n;
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zugrunde geh'n!“

Dem Mephisto des Prologs schwebt ein ähnliches Ziel vor Augen: „Staub soll er fressen und mit Lust“, aber aus einem andern Beweggrunde; er führt Faust diesen Weg nicht, wie dieser, weil er der an Demütigungen und Prüfungen reichste und daher seine diabolische Schadenfreude am meisten befriedigende ist, sondern weil er ihm der einzig mögliche Weg zu sein scheint, einem Menschen wie Faust beizukommen.

Der Satan des ersten Planes will durch nie völlig

gestillte Gelüste das Ebenbild Gottes peinigen, das auch ohne ihn zugrunde gehen müßte. Der Teufel des zweiten sein Opfer kirren, in Sinnenlust ersticken, um seine Wette zu gewinnen. Der Teufel dieses Monologs kennt ja das Wettmotiv nicht, er ist nicht auf diese Bedingungen eingeschränkt wie der des Prologs; ja noch mehr, sein Plan ist grade dem Endzweck der späteren Wette zuwider. Er will Faust nie befriedigen, und jenem muß es darauf ankommen, Faust so gründlich und so schnell zu befriedigen wie nur möglich; denn, wenn ihm das nicht gelingt, hat er seine Wette verloren.

Da nun aber die ganze Haupthandlung des ersten Teils, die Gretchentragödie, nicht unter der Voraussetzung der Wette konzipiert und ausgeführt war, so begegnen wir nicht nur in diesem Monolog, sondern auch später, Worten und Wendungen, Äußerungen Fausts vor allem, die nicht recht zu der Wette passen, die nach dem strengen Wortlaut sofort Mephisto seine Wette gelingen ließen, worauf Fischer mit Recht hingewiesen hat. (Das Entzücken Fausts vor Helenas Bilde in der Hexenküche; die Ekstase Fausts in den Worten: „Wenn ich empfinde, für das Gefühl, für das Gewühl, nach Namen suche, keinen finde. Dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife, nach allen höchsten Wonnen greife, und diese Glut, von der ich brenne, unendlich, ewig, ewig nenne, ist das ein teuflisch Lügenspiel?" und andere.)

Mit einem Worte: die an den Abschluß des

Paktes, der Wette, geknüpften Rechte und Pflichten ruhen im ganzen weitern Verlauf des ersten Teiles, der, in allen wesentlichen Punkten vor dem Prolog im Himmel und der Vertragsszene entstanden, vom Dichter — glücklicher Weise müssen wir sagen — nicht nachträglich daraufhin umgemodelt ist. Die Wette lebt erst wieder auf im zweiten Teil!

Die Schülerszene

Die Schülerszene ist, wie wir gesehen haben, ihrem Kern nach alt, gehört zu den ältesten Bestandteilen der Dichtung, und auch die Umgestaltung, die sie erfuhr, ist verhältnismäßig frühen Datums. Da sie bereits in der jetzigen Fassung im Fragment von 1790 sich findet, gehört sie also zu denen, die in Italien umgeschmolzen wurden.

Jenes mehrfach erwähnte Paralipomenon 1, die älteste erhaltene Skizze der Fausthandlung, bringt die Szene, wie man sich erinnern wird, in einen berechneten Gegensatz zur Wagnerszene: „Helles, kaltes, wissenschaftliches Streben, Wagner. Dumpfes, warmes, wissenschaftliches Streben, Schüler." Dieser Gegensatz ist aber scharf und bewußt erst herausgearbeitet in der letzten Redaktion*), wo die warme, dumpfe Glut des guten Jungen ohne alles von der Hauptsache ablenkende satirische Beiwerk rein zum Ausdruck kommt, während in jener Szene des

*) Auch das ist wichtig für die Datierung dieses Paralipomenons, vgl. unten S. 223

Urfaust die Satire auf Universitätsschlendrian ging, und vor allen Dingen auf eine gewisse Sorte von Professoren, die trotz der gelehrten Politur im Banausentum stecken geblieben, in Klatsch und materiellen Sorgen aufgegangen, jedes Gefühl für das verloren haben, was ein richtiger geistiger Hunger ist.

Diese Satire, für die Goethe die Objekte an mehr als einer Hochschule kennen und verachten gelernt hatte, drängt sich in jener ersten Fassung ganz in den Vordergrund. Mephisto kopiert einen derartigen Typus in erschreckender Natürlichkeit. Da ist die erste Hauptfrage „doch erst, wo werdet ihr logieren? Das ist ein Hauptstück!" Und als der Student im guten ehrlichen Drang das überhört und fortfährt, seine geistigen Nöte vorzutragen: „O Herr helft, daß meiner Seel' am guten Wesen nimmer fehl!" kommt zum zweiten Mal die Frage: „Kein Logis habt ihr? wie ihr sagt?" Dann die zynische Wendung: „Dagegen seh'n wir's leiblich gern, daß alle Studiosen nah und fern, uns wenigstens einmal die Wochen kommen unterm Absatz gekrochen"; folgt die Empfehlung des Logis bei Frau Spritzbierlein. Darauf: „Euer Logis wär nun bestellt. nun euren Tisch für leiblich Geld!" Nun noch eine Reihe von Lebensregeln, gipfelnd in der Mahnung, vor allem „redlich zu allen Malen, Wirt, Schneider und Professor zahlen." Dann erst, nachdem dies für ihn Wichtigste erledigt, läßt er sich herbei, auf des wissensdurstigen Jünglings Hauptanliegen — Rat und Belehrung für sein Studium — einzugehen

mit der Frage: „Sagt mir erst, ehe ihr weiter geht, was wählt ihr für eine Fakultät!"

Alle diese, auf eine breite Satire des Universitätslebens überhaupt abzielenden Wendungen, die meines Erachtens grade für diese Szene den Gedanken an eine sehr frühe Entstehungszeit nahelegen, sind in der letzten Redaktion getilgt. Nur der Gegensatz ist geblieben und noch viel schärfer herausgearbeitet zwischen dem ehrlichen Durst nach Erkenntnis des Schülers und der gemütlosen, verknöcherten Schulweisheit des Zunftmeisters, die allerdings durch den diabolischen Humor, der, dem Neophyten nicht wahrnehmbar, aus jedem Worte spricht, eine pikante Beimischung erhält.

War es also früher darauf abgesehen, in diesen Szenen ad oculos zu demonstrieren, wie ein geschäftsmäßiger, kleinkrämerischer Betrieb der Wissenschaft, ohne daß die Betreffenden sich der Inferiorität ihres Standpunktes bewußt sind, von der ersten Stunde auch das Niveau des Strebens der wissensdurstigen Jugend herunterdrückt und alle feineren geistigen Regungen im Keime erstickt, und trieb nur daneben der Teufel in seiner Maske auch sein Spiel, um in der Seele des Jünglings die Sinnlichkeit zu reizen, und entsprach daher das Wort des Mephisto, mit dem er zu diesem Thema übergeht: „Bin des Professortons nun satt, will wieder einmal den Teufel spielen" durchaus der Situation, so ist hier mit der Durchmusterung der Fakultäten schon von vornherein der trockene Ton verlassen und der unverfälschte Diabolus in seine Rechte getreten.

Dabei ein Wort über die Darstellung dieser Szene. Dies Gespräch gehört ja zu den Bravourstücken der Mephistodarsteller und Faustrezitatoren, und durch den Kontrast, der in der Situation begründet ist, sind sie auch immer ihrer Wirkung sicher, obwohl sie für meine Empfindung es fast immer im Ton versehen oder jedenfalls die dämonische Fruchtbarkeit dieser Situation nicht voll ausnutzen. Sie nehmen ein gespreiztes Wesen, brüsten sich in dem Talar, tragen im Vortrag die Farben sehr stark auf und bringen die Pointen, hinter denen der Diabolus lauert, mit Augenrollen, zynischem Grinsen und teuflischen Gesichtsverzerrungen dem lieben Publikum mit großer Aufdringlichkeit zum Bewußtsein und verwischen dadurch grade die Stimmung des dämonischen Grauens, das von dieser Szene ausgehen muß, und die sie über das Niveau eines possenhaften Intermezzos erhebt. Ich denke mir die Sache so: in dem Augenblick, wo der Schüler die Szene betritt, verwandelt sich die Erscheinung des Mephisto vollkommen; die dämonische Gestalt, die eben das Wort gesprochen: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft", schrumpft zusammen zu einem dürren Männlein mit eingefallenen Wangen, das aus halbgeschlossenen Äuglein den Ankömmling blinzelnd mustert; um die Lippen spielt ein stereotypes Lächeln, das Lächeln jener Blasiertheit, die selbst an nichts mehr glaubt und nichts mehr hofft, und die ein gewisses Behagen darin findet, der naiven Unschuld, die alles noch so ernsthaft nimmt, beiläufig, spie-

lend die Illusionen auszutreiben; ein teuflisches Spiel, das in Szene zu setzen aber kein wirklicher Teufel sich in den Professorentalar zu stecken braucht, und das daher auch um so unheimlicher und beklemmender auf uns wirkt, je mehr wir vergessen, daß wir den Teufel selbst vor uns haben. So mußte das Männlein die Augen zur Erde oder gradeaus gerichtet, mit halber Stimme, hin und wieder für sich kichernd, gelegentlich auch mit einem blitzartigen Blick sein Opfer streifend, seine Ansichten und Belehrungen vortragen. Das im einzelnen zu erläutern, ist hier nicht der Ort, aber weil mir das Bild dieser Szene in dieser Auffassung, mit jeder Nuance des Tons, so lebendig vor der Seele steht, und weil ich glaube, daß dadurch die infame Teufelei viel drastischer und unheimlicher zum Ausdruck kommt als bei den gewöhnlichen Bühnenkunststücken, wollte ich sie hier nicht unberührt lassen. Bei dieser Auffassung wirkt denn auch der Vortrag über den Geist der Medizin und der zynische Appell an die gemeine Sinnlichkeit von den Lippen des eingeschrumpften Greises, aus dessen jetzt scharf auf den Schüler gerichteten stechenden Blicken das ganze Behagen der Zerstörung leuchtet, um so grauenhafter; und wenn dann, nachdem der Schüler mit dem Gift im Herzen gegangen, plötzlich wieder die Glieder sich recken, die verschrumpften Züge des Angesichts sich glätten und aus den tiefen blitzenden Augen der unverhüllte Hohn des Teufels, des Urverderbers heraus sprüht, dann umschauert uns bei den Worten: „Folg nur dem alten

Spruch und meiner Muhme der Schlange, dir wird gewiß einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange!" das tiefste Grauen vor den Mächten, die „der ewig regen, der heilsam schaffenden Gewalt" die „kalte Teufelsfaust" entgegensetzen.

Viertes Kapitel

Hexenküche, Walpurgisnacht, Kerkerszene

Die kurze Zwischenszene, die nun folgt: „Wohin soll es nun gehn?" kennt der Urfaust, der unmittelbar an die Schülerszene Auerbachs Keller reiht, noch nicht, wohl aber das Fragment von 1790; sie ist also offenbar ungefähr gleichzeitig mit Hexenküche und dem Monolog Wald und Höhle entstanden, zu der Zeit wo Goethe auch an der Paktszene arbeitete, ohne ihrer Schwierigkeiten Herr zu werden. (Die Paralipomena 6 und 7 stammen aus dieser Zeit.) Sie enthält die ersten, wenn auch noch ziemlich vagen Andeutungen über Mephistos Programm, die Perspektive auf zwei Teile eröffnet sich — „Wir sehen die kleine, dann die große Welt!" — die Projektion, die mit des Dichters Worten in dem wohl gleichzeitig entstandenen Paralipomenon 1 gegeben ist: „Lebensgenuß der Person von außen gesehen in der Dumpfheit Leidenschaft, erster Teil. Tatengenuß nach

außen, und Genuß mit Bewußtsein, Schönheit, zweiter Teil."

Die erste Weltfahrt, die jetzt angetreten wird, eröffnet die Szene für ein bürgerliches Schauspiel, die zweite die Szene für ein heroisches Drama in der großen Welt.

Für das bürgerliche Drama, das nun anhebt, die Gretchentragödie, waren einschließlich des Vorschlags — der Szene in Auerbachs Keller — alle wesentlichen Szenen und Züge schon im Urfaust nicht nur entworfen, sondern auch endgültig gestaltet. Damals, wie auch noch später, war aber offenbar ein etwas breiterer Rahmen für die Handlung, oder richtiger, ein figuren- und bewegungsreicherer Hintergrund, von dem die Hauptgestalten sich abheben sollten, beabsichtigt, in der Art, wie das Brunnengespräch zwischen Lieschen und Gretchen. Hierher gehört die im Urfaust enthaltene, später gestrichene Szene „Landstraße" („Was gibt's Mephisto, hast du Eil'"). Mehr noch die Skizze (Paralipomenon 24): „Kleine Reichsstadt. Das anmutige beschränkte der bürgerlichen Zustände. Kirchgang. Neugetauftes Kind. Hochzeit." Mit glücklichem Takt hat aber der Dichter schließlich auf diese, die Aufmerksamkeit von der Hauptgestalt vielleicht allzusehr ablenkenden wesentlich dekorativen Szenen verzichtet, und auch auf eine ursprünglich geplante, szenisch interessante, Faust- und Gretchenszene. „Doppelszene. Andreasnacht. Mondschein. Feld und Wiese: Faust. Vorstadt oder Platz: Gretchen" fallen lassen. Dagegen empfand er schon bei der Wiederaufnahme der Faustarbeit in Italien die Not-

wendigkeit, dem unter seinen Händen aus einem jugendlichen Stürmer und Dränger in einen ernsten, gereiften Mann verwandelten Faust für seine Aktion als leidenschaftlicher Liebhaber durch eine zauberische Verjüngung mehr Glaubwürdigkeit zu geben: die Idee der Hexenküche.

Die Hexenküche

Die Hexenküche reiht sich etwas unvermittelt an Auerbachs Keller an. Weder in der Ausgangsszene, noch in der Kneipszene haben Faust oder Mephisto einen darauf zielenden Wunsch oder Bemerkung fallen lassen. Die Sache kommt uns ganz überraschend. Das Paralipomenon 22 aber lehrt uns, daß Goethe ursprünglich entweder im Anschluß an die Disputationsszene oder an Auerbachs Keller eine darauf vorbereitende Szene zwischen Faust und Mephisto beabsichtigte: eine Dialogskizze zwischen Mephisto und Faust, dunkel in ihren gedanklichen Zusammenhängen, offenbar auch ein vorangegangenes Gespräch voraussetzend; das Thema ist „Jugend und Jugendlichkeit". Es scheint fast, als ob Faust durch das derbe und rohe Gebaren der Zechgenossen nicht so sehr abgestoßen, als sich vielmehr dabei seiner Unfähigkeit, jugendliche Exzentrizitäten harmlos mitzumachen, schmerzlich bewußt geworden sei, und daß darauf Mephisto den Vorschlag mit dem Verjüngungstrank machen sollte. Das Paralipomenon schließt mit den Worten: „Vorschlag. Geschichte des Tranks."

Auf die Einzelheiten der Hexenküche einzugehen, muß ich mir ebenso versagen, wie auf die in Auerbachs Keller; sie bietet mit ihren offnen und versteckten Blasphemieen, geheimnisvollen, satirischen Anspielungen allerdings ein reiches Feld für den Ausleger und ist für die seelische Verfassung des italienischen Goethe ein höchst interessantes Dokument, ich aber kann sie hier nur so weit berühren, als sie für die Gestaltung des Faustproblems und für die Organisation der Handlung wichtige Motive enthält.

Es ist der erste Anfang der Erfüllung des Faustischen Wunsches: „Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit, uns glühende Leidenschaften stillen." Der Trank, den die Hexe braut, verjüngt nicht nur Fausts äußere Gestalt, sondern gleichzeitig wird dadurch und durch den Anblick der schönen Frauengestalt im Zauberspiegel das Liebesverlangen Faustens entzündet, das ihn Gretchen in die Arme führt.

Über das, was Faust im Spiegel erblickt, gehen die Meinungen auseinander; ist es Gretchen, ist es Helena oder ist es allgemein nur eine Verkörperung weiblicher Schönheit, die Faustens Sinne entflammt? An Gretchen ist sicher nicht zu denken, dagegen unterliegt es für mich aus äußern und innern Gründen nicht dem geringsten Zweifel — im Gegensatz zu der Mehrzahl der Erklärer — daß, was Faust hier erblickt, ein Bild der Helena ist.

Mephisto führt ihm die vollkommenste irdische Schönheit vor, die seit Jahrtausenden Dichtung und Sage feiert,

er führt sie ihm im Zauberspiegel vor, wo bei jeder Annäherung die lockenden Formen sich verwischen, und die individuelle Schönheit in die typische des Geschlechtes hinüberspielt.

So erklärt sich einfach und zwanglos, nicht nur am Schluß der Szene Mephistos Antwort auf Fausts Bitte: „Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schaun, das Frauenbild war gar zu schön!“ „Nein! nein! Du sollst das Muster aller Frauen, nun bald leibhaftig vor dir sehen,“ und dann beiseite: „Du siehst mit diesem Trank im Leibe, bald Helenen in jedem Weibe!“, sondern auch, daß Faust nun tatsächlich in der folgenden Szene sofort zu Gretchen in Liebe entflammt. So erklärt sich vor allem auch das Wort Faustens im zweiten Teil, als er zum ersten Mal Helenas bei dem Gaukelspiel vor dem Kaiser ansichtig wird: „Verschwinde mir des Lebens Atemkraft, wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! — Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte, in Zauberspiegelung beglückte, war nur ein Schaumbild solcher Schöne!“ — Diese Äußerung widerspricht nicht, wie die meisten meinen, der Annahme einer Identität, sondern bestätigt sie.

Vor allem aber kommt noch ein innerer Grund hinzu:

Ich kann mir keine Phase in Goethes Leben denken, wo ihm natürlicher und notwendiger die innige Verschmelzung des Helena-Motivs mit dem Faustoff, die Verbindung des formlosen, nordischen Germanentums

mit der Renaissance sich aufgedrängt hätte, als diese Zeit der eignen Wiedergeburt auf italienischem Boden. Hier ist das Helena-Motiv als ein persönliches Erlebnis ebenso in sein Leben hineingewachsen, wie vor Jahren in Straßburg das Faustmotiv; und es ist daher nur natürlich, daß in dieser Hexenküchenszene zuerst die Andeutung einer Verknüpfung beider Motive miteinander gegeben ist.

In dieser Zeit ist meines Erachtens jenes Paralipomenon 1*) entstanden, die Planskizze des Ganzen, die die Helenahandlung bereits enthält: „Tatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein. Schönheit. Zweiter Teil." Diese Skizze, die, wie früher erwähnt, die im Urfaust ausgeführten Szenen bis zur Einführung Mephistos genau einzeln paraphrasiert, die ganze Gretchenhandlung in dem Allgemeinen „in der Dumpfheit Leidenschaft" zusammenfaßt, aber alle auch im Fragment von 1790 klaffenden Lücken — vor allem die Einführung des Mephisto und den Pakt — überspringt. Ich bin also der Meinung: Paralipomenon 1 ist 1788 zu setzen vor Ausführung der Hexenküche, aber nachdem Goethe auf italienischem Boden die Grundidee des zweiten Teils, die Verschmelzung der Helena mit dem Faust aufgegangen war; und ist das neue Motiv dann in der jetzt entstehenden Hexenküche zum ersten Mal andeutungsweise benutzt.

Die Gretchenszenen, in allen wesentlichen Zügen als ein geschlossenes Ganzes aus dem Urfaust übernommen,

*) Vgl. oben S. 87 ff. und 213.

und nur einer, allerdings stellenweise tiefgreifenden, stilistischen Modelung unterworfen, sind auch in der neuen Umgebung und Fassung ein aus den Tiefen poetischer Schöpferkraft so rein aufquellendes Kunstwerk, reinste Menschlichkeit in allen Höhen und Tiefen der Leidenwiderspiegelnd, daß, so reizvoll es an und für sich wäre, auch hier den Dichter, auf Schritt und Tritt, nachempfindend, von Szene zu Szene zu begleiten, doch auf eine Erläuterung umsomehr verzichtet werden kann und muß, als daneben der erste Teil noch gewisse Bestandteile enthält, die sich auch dem andächtigen, rein gestimmten Leser nicht so von selbst erschließen. Hierher gehört vor allem die Walpurgisnacht, die seit 1797 Goethe beschäftigend, doch wohl erst, wie wir aus Goethes eigenen Datierungen in der Handschrift ersehen, 1800 und 1801 endgültig gestaltet worden ist. Sie bedarf sowohl wegen der Stelle, die sie im Aufbau des ganzen Kunstwerkes einnimmt (der Rolle, welche sie als Verzahnung zu spielen hat) wie um ihrer selbst willen, einer besonderen Beachtung.

Walpurgisnacht

Es ist neuerdings (von Witkowski) die Behauptung aufgestellt worden: während die Komposition des Urfaust auf dem künstlerischen Prinzip der Einheit der Person beruhe, das um so leichter durchführbar gewesen, als diese Partieen in kurzer Zeitfolge, wesentlich aus ein und

derselben Stimmung heraus entworfen und ausgeführt wären, habe Goethe bei der späteren Ausgestaltung die Durchführung dieses Prinzips als unmöglich erkennend, an seine Stelle die Einheit der Handlung gesetzt und durchzuführen versucht.

Beide Beobachtungen sind nur mit Einschränkungen richtig; ich erinnere z. B. daran, daß der Spaßmacher Faust in der Auerbachkellerszene des Urfaust mit dem Faust der Monologe nur den Namen gemein hat, und daß andrerseits, wie ich mehrfach schon ausführte, grade in der späteren Ausgestaltung starke Widersprüche sowohl hinsichtlich des logischen wie tatsächlichen Zusammenhangs zwischen den einzelnen Szenen stehen geblieben, ja geschaffen sind.

Wohl aber ist richtig, daß an wichtigen Punkten Goethe später sein Hauptaugenmerk darauf gerichtet hat, nicht nur die eine „große Lücke" auszufüllen, sondern auch zu gewissen Zielpunkten der Handlung, die bereits im Urfaust gesetzt waren, die noch fehlenden Brücken zu schlagen. Diesem Bestreben dankte, wie wir sahen, die Hexenküche ihre Entstehung, und aus ihm erwuchs auch neben dem Monolog in Wald und Höhle die Walpurgisnacht. Auf die eigentümliche Bedeutung und die eigentümlichen Schicksale dieses Monologs bin ich ja schon zu verschiedenen Malen eingegangen, so daß ich mir ein Eingehen auf die darin enthaltenen Gedankengänge im Einzelnen versagen kann. Dagegen bedarf die Walpurgisnacht näherer Erörterung.

Schon im Urfaust war auf die naheliegende Frage, was mit Faust vorgeht vor und während der über Gretchen hereinbrechenden Katastrophe, in dem Dialog zwischen Faust und Mephisto, der der Kerkerszene vorangeht, eine Antwort erteilt, eine Andeutung gegeben, die aber so unbestimmt gehalten war, daß grade sie die Aufmerksamkeit auf eine hier klaffende Lücke lenkte: „Im Elend verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde lang verirrt! Als Missetäterin im Kerker zu entsetzlichen Qualen eingesperrt . . .“ So malt sich Faust das Schicksal des verlassenen Gretchens aus, von dem er eben erst, — wir erfahren nicht wie und aus welchem Anlaß, — durch Mephisto, oder irgend jemand anderes, Kunde erhalten hat: „Verräterischer, nichtswürdiger Geist und das hast du mir verheimlicht!“ Und da fällt das Wort: „Und du wiegst mich indes in abgeschmackten Freuden ein, verbirgst mir ihren wachsenden Jammer, und lässest sie hilflos verderben!“ Keine Frage, hier war bei der letzten Ausführung noch große Arbeit zu leisten.

Was war stark genug, Faust, der in der zunächst aus rein sinnlicher Regung hervorgewachsenen Liebe zu Gretchen wirklich zu echter tiefer Leidenschaft hindurchgedrungen war, und der in dem Maße, als er Gretchen in Schuld verstrickt, so paradox das klingt, selbst durch Liebe für sie sich vertiefte und läuterte, grade in dieser Situation von Gretchens Seite zu reißen, und die Geliebte wehrlos den Folgen gemeinsamer Schuld preiszugeben?

Die eigentümliche Scheu, vor jeder bindenden Fessel, die Goethes Helden mit ihrem Schöpfer gemein haben, ein Motiv das auch hier angedeutet wird, die könnte allerdings subjektiv eine Art Erklärung abgeben, die aber gleichzeitig, da es sich hier um eine ungleich schwerere Verschuldung und Gefährdung handelte, und da Faust doch mehr sein sollte, als ein Werther und Clavigo, das Charakterniveau entschieden herunterdrückte.

So ward, nachdem Faust nach einem vergeblichen Versuch, Gretchen zu vergessen, wieder zu ihr zurückgekehrt, durch den Zweikampf und die durch Mephistos Hand bewirkte Tötung des Valentin, ein Faktum geschaffen, das Faust aufs neue gegen seine Neigung zwang, den Ort zu meiden. Um aber die Teilnahmlosigkeit Faustens, die trotzdem als Makel an ihm haften blieb, zu erklären, ward nun noch ein besonderes Eingreifen des Mephisto so ins Werk gesetzt, daß dieser, den ersten Augenblick der Verwirrung benutzend, Faust unmittelbar nach dem Zweikampf mit sich auf den Brocken entführt, und in dieser phantastisch dämonischen Welt des Hexen- und Zauberwesens durch Vermischung des Sinnlichen und Übersinnlichen Faust in einen Taumel versetzt, in dem er jedes Bewußtsein der Gegenwart und jede Besinnung verliert. —

Wer unter diesem Gesichtspunkt sich die Walpurgisnacht ansieht, auf die nunmehr bei der letzten Ausführung in der Fausts Begegnung mit Valentin vorangehenden Szene durch die Worte:

„So spukt mir schon durch alle Glieder
Die herrliche Walpurgisnacht.
Die kommt uns übermorgen wieder,"

hingewiesen wird, wird sicher den Eindruck gewinnen, daß der Eingang mit einer geradezu überwältigenden Schönheit und dämonischen Kraft das, was bewirkt werden soll, zum Ausdruck bringt, daß aber gegen den Schluß zu diese Szene etwas Fragmentarisches bekommt, und so am letzten Ende ihren Zweck, wenn auch nicht ganz verfehlt, so doch nicht in dem Grade erreicht, wie man nach dem Eingang erwarten sollte und wie es — im Plan des Dichters lag.

Tatsächlich plante Goethe hier eine großartige Teufelssymphonie unter rücksichtsloser Ausbeutung aller in der ihm zugänglichen Teufels- und Hexenliteratur gegebenen Motive, unter Verwendung der kräftigsten und verwegensten Ausdrucksmittel des Naturalismus zur Verwertung dieser, auf romantischem Boden erwachsenen Motive. Ein Hexensabbat in des Wort's verwegenster Bedeutung, aus dem der ganze Brodem aberwitziger Träume, schwüler Sinnlichkeit und zynischer Blasphemien, wie sie der Hexen- und Teufelsglaube des Mittelalters zusammengebraut hat, Einem erstickend und verwirrend entgegenquellen sollte; in ihm sollte Faust zunächst mit fortgerissen werden, dann aber plötzlich in all dem wüsten Zauberspuk Gretchens Leidensgestalt vor ihm auftauchen und dadurch mit einem Mal das ganze Teufels-

und Fratzenwesen verschwinden, Faust zum Bewußtsein der trostlosen Gegenwart kommen, und, nachdem er Gretchens Lage erfahren, den Entschluß zu ihrer Befreiung fassen.

Ausgeführt ist davon nur ein kleiner Teil; das weitaus meiste ist in den Paralipomena in skizzenhaftem Zustande liegen geblieben; wir können uns aber danach eine Vorstellung machen, was Goethe vorhatte, und wir können dabei das Bedauern nicht unterdrücken, daß das alles verloren ist.

Diejenigen, die an den Zoten und Frechheiten des ausgeführten Teils mehr als genug haben, und die bei einem Blick in die Paralipomena sich überzeugen, daß im Vergleich mit ihnen das in der Walpurgisnacht Vorkommende fast zart und bescheiden genannt werden kann, werden sich vielleicht bei diesem Ausdruck des Bedauerns entsetzen. Aber ich muß Witkowski*) darin vollkommen recht geben, daß grade die aus dem organischen Zusammenhang einer großen Teufelssymphonie gerissenen Zynismen und Zoten, die jetzt in der Walpurgisnacht stehen, eigentlich viel fataler und verletzender wirken.

Die Walpurgisnacht, so wie sie vorliegt, zerfällt in vier Teile von verschiedener Bedeutung und Stimmung und Örtlichkeit.

Erster Teil. „Harzgebirg, Gegend von Schierke und Elend.“ — Faust und Mephisto den Berg hinauf-

*) Die Walpurgisnacht im ersten Teil von Goethes Faust. Leipzig 1894.

klimmend — mit gewaltiger ahnungsvoller Frühlingsstimmung anhebend:

„Der Frühling webt schon in den Birken,
Und selbst die Fichte fühlt ihn schon."

Dann allmählich ins Phantastisch-Spukhafte hinüberleitend, zunächst das Irrlicht, das aufgegriffen und zum Führer gezwungen wird auf öden Waldpfaden, die der Mond, dessen „unvollkommene Scheibe" „mit später Glut traurig heransteigt," nur spärlich erhellt. Und wie sie nun wandern, beginnt das spukhafte Leben sich zu regen: „In die Traum- und Zaubersphäre, sind wir, scheint es, eingegangen". . .

„Seh' die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüber rücken,
Und die Klippen, die sich bücken,
Und die langen Felsennasen,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!"

Wunderbare Stimmen und Töne gehen in der Luft um, und dem lauschenden Faust klingt es wie „holde Liebesklage"

„Stimmen jener Himmelstage?
Was wir hoffen, was wir lieben!
Und das Echo, wie die Sage
Alter Zeiten, hallet wider."

Nun aber drängt sich anderes vor, alles Getier des Waldes ist in wilder Unruhe, Nacht- und Taggevögel

kreischt und klagt durcheinander. Auch zu den Füßen wird's lebendig.

„Sind das Molche durch's Gesträuche?
Lange Beine, dicke Bäuche,
Und die Wurzeln, wie die Schlangen,
Winden sich aus Fels und Sande."

Aber zwischen diesen Polypenfasern, die sich nach dem Wanderer zu strecken scheinen, huscht wirklich Lebendiges:

„— — — — Mäuse,
Tausendfärbig, scharenweise,
Durch das Moos und durch die Heide!
Und die Funkenwürmer fliegen,
Mit gedrängten Schwärme-Zügen,
Zum verwirrenden Geleite."

Immer toller wird es:

„Aber sag' mir, ob wir stehen,
Oder ob wir weiter gehen?
Alles, alles scheint zu drehen,
Fels und Bäume, die Gesichter
Schneiden, und die irren Lichter,
Die sich mehren, die sich blähen."

Und plötzlich umglimmt den Berg ein „morgenrötlich trüber Schein", der aber nicht aus der Höhe, sondern aus den Tiefen kommt; aus dem Schoß und den Schlünden des Berges leuchtet und glüht's auf. Die tief ver-

borgenen Erzadern sind es, die zum Fest Gott Mammons dämonisch unruhig, wie lebendige Geister, ihre Gegenwart verkünden. „Ein Glück, daß du's gesehen hast," ruft Mephisto. „Ich spüre schon die ungestümen Gäste." Im selben Augenblick, rasende Windsbraut:

„Du mußt des Felsens alte Rippen packen,
Sonst stürzt sie dich hinab in dieser Schlünde Gruft.
Ein Nebel verdichtet die Nacht.
Höre, wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste.
Girren und Brechen der Äste,
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!
Im fürchterlich verworrenen Falle
Übereinander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte,
Zischen und heulen die Lüfte."

Und nun durch Windsbrausen und Krachen hindurch alles übertönend:

„Hörst du Stimmen in der Höhe?
In der Ferne, in der Nähe?
Ja, den ganzen Berg entlang
Strömt ein wütender Zaubergesang!"

Und schon sind sie da, und es braust über sie hinweg:



„Die Hexen zu dem Brocken ziehn,
Die Stoppel ist gelb, die Saat ist grün."

Nun der zweite Teil: Wechselgesang der Hexen und Hexenmeister, Freches und Wildes, gespenstische Naturstimmung und mystisch Symbolisches, — wie die Stimme aus der Felsenspalte:

„Nehmt mich mit! Nehmt mich mit!
Ich steige schon dreihundert Jahr
Und kann den Gipfel nicht erreichen —"

bunt mischend, bis der Schwarm sich, ohne den Gipfel zu erreichen, niederläßt.

In dem Getümmel und Gedränge dieses auf der Heide gelagerten Schwarms tauchen — Dritter Teil — Faust und Mephisto wieder auf; sie sind voneinander getrennt worden und finden sich mühsam wieder zusammen. Mephisto wünscht aus dem Gedränge zu entweichen,

„Es ist zu toll, sogar für meinesgleichen.
Dort neben leuchtet was mit ganz besond'rem Schein,
Es zieht mich was nach jenen Sträuchen.
Komm, komm! wir schlupfen da hinein!"

Faust wundert sich mit Recht über diesen Drang zur Isolierung:

„Doch droben möcht' ich lieber sein!
Schon seh' ich Glut und Wirbelrauch.
Dort strömt die Menge zu dem Bösen;
Da muß sich manches Rätsel lösen."

„Doch manches Rätsel knüpft sich auch!“

fällt Mephisto schnell ein, sein Sinn steht auf ein Amüsement en petit comité. Hier ist wohl die Stelle, wo der ursprüngliche Plan vom Dichter — leider — ausgesetzt und unter Zumengung von ganz heterogenen Bestandteilen das geplante höllische Pandämonium auf ein paar, unter sich nur lose zusammenhängende, Szenen reduziert wurde. Das Wort des Faust:

„Du Geist des Widerspruchs! Nur zu, du magst mich führen.
Ich denke doch, das war recht klug gemacht;
Zum Brocken wandeln wir in der Walpurgisnacht,
Um uns beliebig nun hieselbst zu isolieren,“

weist, abgesehen von allen andern, geradezu auf diese schwache Stelle und übt schärfste Kritik an dem von Goethe bei der weiteren Ausführung beobachteten Verfahren.

Denn was kommt nun? Mephisto, mit Faust zum Feuer tretend, haranguiert zunächst eine Gruppe, die in den Rahmen und die Stimmung des bisherigen und folgenden nicht paßt: General, Minister, Parvenü, Autor; eine Gruppe von Mißvergnügten, die als Objekt der Satire behandelt wird und die nicht nur selbst aus der Stimmung herausfällt, sondern auch Mephisto veranlaßt eine Rolle zu spielen, die, so sehr sie in der Tragödie zweitem Teil ihm zur zweiten Natur wird, doch im ersten vollkommen vereinzelt ist: er paraphrasiert ganz unper-



sönlich eine satirisch aufgefaßte Situation und zieht die Quintessenz.

Die politisch literarische Satire, die sich hier so eindrängt, wird abgelöst durch die ganz wieder im Stil der Walpurgisnacht gehaltene Episode mit der Trödelhexe in der nur in Mephistos Antwort:

„Verleg' sie sich auf Neuigkeiten!
Nur Neuigkeiten zieh'n uns an"

wieder ein leiser Rückfall verspürt wird.

Die gespenstische Erscheinung der Lilith, des dämonischen Buhlteufels, dessen Anblick auch auf Faust nicht wirkungslos bleibt, leitet hinüber zu der üppig sinnlichen Szene mit den beiden Hexen. Faust wird vom sinnlichen Taumel mit fortgerissen, und wenn er sich mit seiner Partnerin auch nicht in die Schamlosigkeiten des anderen Paares verirrt, so sehen wir ihn doch hier zum ersten und einzigen Mal ganz aufgehen in rein sinnlichem Behagen.

Aber auch hier wird, wie kurz vorher, die grade in ihrer unverhüllten Sinnlichkeit einheitliche und daher auch künstlerisch, und sofern das Interesse an Faust hinzukommt, direkt dramatisch wirkende Stimmung unterbrochen und zerstört durch hereinspielende Zeitsatire. Goethes alter Widersacher, der Jesuitenriecher und Aufklärungsfanatiker Nicolai erscheint als Proktophantasmist in einer an und für sich höchst lustigen Satire, die wie der Name andeutet, auf einen von Nicolai 1799 in der Akademie der Wissen-

schaften gehaltenen Vortrag Bezug nimmt. (Durch eine Ironie des Schicksals litt nämlich dieser Anti-Mystiker an Visionen, Phantasmen, von denen er sich durch Ansetzung von Blutegeln an entsprechender Stelle zu heilen gesucht hatte.) An und für sich, wie gesagt, ein hübscher Scherz, den alten Cholericus mitten in heller Wut unter lauter Phantasmata auf den Brocken zu versetzen:

„Verfluchtes Volk!
Was untersteht ihr euch?
Hat man euch lange nicht bewiesen,
Ein Geist steht nie auf ordentlichen Füßen?“

Aber in dieser beängstigenden, schwülen Situation ist der alte Gesell und die Ablenkung, die er bringt, nicht zum wenigsten auch um der gar nicht zu Fausts Empfindungen in diesem Augenblick passenden spöttischen Bemerkungen Faustens, doch vom Übel.

Von grauenhaft dämonischer Wirkung ist dagegen plötzlich der Umschlag in der Stimmung des Faust. Mitten im wildesten Taumel springt aus dem Munde seiner Partnerin das rote Mäuschen. Von physischem Ekel durchschüttert wendet er sich ab, und in dem Augenblick ist auch alles verwandelt.

„Mephisto, siehst du dort
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschloss'nen Füßen zu gehen.

Ich muß bekennen, daß mir däucht,
Daß sie dem guten Gretchen gleicht."

Vergebens, daß Mephisto ihn von der Erscheinung abzulenken sucht:

„Laß das nur steh'n! Dabei wird's niemand wohl.
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
Ihm zu begegnen ist nicht gut;
Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt,
Von der Meduse hast du ja gehört."

Faust sieht in diesen starren Augen etwas ganz anderes, etwas viel Furchtbareres:

„Es sind die Augen einer Toten,
Die eine liebende Hand nicht schloß."

Immer wieder und wieder in leidenschaftlicher Sehnsucht, in ahnungsvoller Trauer, geweckt durch die Leidenserscheinung, heften sich sein Blick und seine Gedanken an die Gestalt:

„Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.
Wie sonderbar muß diesen schönen Hals,
Ein einzig rotes Schnürchen schmücken,
Nicht breiter als ein Messerrücken!"

Aber in diesem Augenblick, wo wir mit Faust auf die Aufklärung aufs höchste gespannt sind, lenkt Mephisto rücksichtslos von dem angeschlagenen Thema ab, reißt Faust mit sich fort, und zwischen Faust und die ruh-

rende Leidensgestalt schiebt sich das Intermezzo: Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldne Hochzeit, das als ein nordischer Ausklang der Xenienstimmung des Jahres 1796 wohl eine gewisse innere Verwandtschaft mit den in die Brockenszene schon eingeflochtenen satirischen Streifzügen, aber gar nichts mehr mit Faust gemein hat. Es ist dieses Intermezzo auch zunächst durchaus als ein Ding, ein Scherz für sich entstanden, und erst später in die später entstandene Walpurgisnacht eingeschoben.

Doch als nun dieses Intermezzo vorüber:

„Wolkenzug und Nebelflor,
Erhellen sich von oben;
Luft im Laub, und Wind im Rohr,
Und alles ist zerstoben“

da setzt sich, im Gegensatz zu den früheren satirischen Einschaltungen, im Widerspruch zu dem Namen „Intermezzo“, nicht die unterbrochene Handlung der Walpurgisnacht fort, sondern Faust und Mephisto erscheinen auf einem ganz andern Schauplatz.

Gegenüber diesem abrupten Fallenlassen eines wichtigen, dramatisch erschütternden Motivs, der fragmentarischen Gestalt, die dadurch noch mehr, als durch die vorangegangenen Sprünge und Inkongruenzen die Walpurgisnacht erhalten, erscheint es notwendig, mit einem Blick wenigstens des Bedauerns den großartigen Plan zu streifen, den Goethe fallen ließ.

Die Satire, die jetzt versprengt, und oft gewaltsam herbeigezogen erscheint, sollte (nach den Paralipomena 31 und 48) zunächst vielmehr als geschlossenes Ganzes in den Vordergrund treten. Nicht Faust führt hier das Wort, (vgl. Paralipomenon 31: Aufmunterung zur Walpurgisnacht. Daselbst. Frauen über die Stücke. Männer über das l'hombre, Rattenfänger von Hameln, Hexe aus der Küche) sondern die zeitgenössische Gesellschaft führt der Dichter in Typen und bekannten Individualitäten (Campe als Rattenfänger) auf dem Brocken zusammen; Faust und Mephisto erscheinen spottend und belustigt unter der Menge. Hieran sollte sich dann (wie aus Paralipomenon 48 zu schließen) das Intermezzo anreihen, das hier in jeder Beziehung gut am Platze gewesen wäre.

Dann offenbar traten erst Faust und Mephisto die Wanderung nach oben an: „Einsamkeit, Öde." Hier sollte den nach Lösung manches Rätsels lüsternen Faust Mephisto nicht zurückhalten, sondern beide wirklich zur Höhe, wo der eigentliche Hexensabbat ist, vordringen: „Trompetenstöße", „Blitze", „Donner" bereiten auf das Außerordentliche vor.

Auf einem von Rauch und Qualm umhüllten Felsen thront Satan in großer Volksversammlung. Mit Mühe drängen beide, die verspätet kommen, sich heran, im Gedränge Geschrei der Getretenen, dazwischen die Töne eines Liedes, wohl zur Verherrlichung des Satans. Als ungeheurer Feuerkoloß sitzt Satan auf dem Thron, um ihn seine getreuen Diener. Nun die Parodie des jüngsten

Gerichts nach Analogie der bei Hexenversammlungen sonst üblichen Parodien kirchlicher Zeremonieen und Sakramente. Hier erreicht die teuflische Bestialität den höchsten Gipfelpunkt; die rohe Begierde in rohster Form, mag sie als Geschlechtslust oder Habsucht sich darstellen, wird mit grandiosem Zynismus als Evangelium verkündet. Die nackte Zote triumphiert, und die bestialisch erregte Menge grunzt Beifall. Mit diabolischem Behagen hatte sich der Dichter aus der Hexen- und Zauberliteratur alle die Züge erhitzter Einbildungskraft von teuflischen Buhlschaften und teuflischen Zeremonieen auf dem Brocken zusammengesucht, und schöpft hier aus dem Vollen.

An die Parodie des jüngsten Gerichts sollte sich die obligate schmutzige Huldigungsszene, die in den Hexenprozessen eine solche Rolle spielt, reihen, aus der wieder ein zynisch-geniales Bruchstück erhalten ist. Dann um Mitternacht versinkt plötzlich der Satan, der Berg sprüht Flammen, in wüstem, unflätigem Toben bricht der Hexenschwarm wieder auf. Faust und Mephisto bleiben allein auf der verlassenen Stätte zurück.

Hier sollte ein Gespräch zwischen beiden folgen, anschließend an die Erscheinung der Hexen (Paralipomenon 50): „F(aust) Schöpfung des Menschen durch die ewige Weisheit — der Hexen zufällig wie Python.“ Der Sinn ist klar: Der ganze Höllenspuk, dessen Zeuge Faust war, in dessen Taumel er sich auch hat mit fortreißen lassen, ist ihm widerwärtig: das Unflätige des Treibens, das Spukhafte —

man denke an das rote Mäuschen — berührt ihn peinlich und ekelhaft. Das Hexenwesen ist wider die Natur, wie der Drache Python, das wüste Ungeheuer, das von der Erde wider Willen hervorgebracht wurde.

Also der Zweck Mephistos, Faust in den nordisch-mystisch-sinnlichen Taumel tiefer zu verstricken, ihn zu betäuben, ist nicht erreicht. Unbefriedigt und ungesättigt, starrt Faust in die dämmernde Öde. Nun rückt Mephisto mit einem neuen Vorschlag heraus, angedeutet in den Worten:

„Dem Ruß der Hexen zu entgehen,
Muß unser Wimpel südwärts wehen;
Doch dort bequeme dich zu wohnen,
Bei Pfaffen und bei Skorpionen."

Der Gedanke lockt, trotz der warnenden Einschränkung Mephistos. „Veränderung ist schon alles," läßt Goethe Faust sagen, mag sie auch vielleicht eine zum Schlechtern sein: „Krankheit, das Mittel, ein Choc, damit die Natur nicht unterliege."

Es gilt jetzt also die zweite Reise, die Fahrt in die große Welt. Das Ziel ist, wie beim Faust der Sage, Italien. „Mephisto will einige Nachtmahre zäumen und Fausten eine Falle legen, gelingt's, so holt er ihn," heißt es; also ganz deutlich: auf südländischem Boden, mit südländischen Reizen (Helena?) hofft Mephisto, Faust sicher zu betäuben und zu verderben. Während er die Nachtmahre holt, und Faust

allein bleibt, einer „Schmeichelszene" offenbar verdeutende, lockende Stimmen der Frauen, die seiner warten).

„Faust erwidert: Wer ist in der Nähe, dem das gelten kann?"

Auf die Antwort des rückkehrenden Mephisto, das gelte ihm, Faust, ist jener unwillig, offenbar, weil derlei Schmeicheltöne ihm in seiner gegenwärtigen Stimmung fad und reizlos erscheinen; dadurch gereizt, sagt ihm Mephisto ins Gesicht: „Hierdurch werd' ich dich doch fangen" (so deute ich mit Witkowski: „Mephisto keck, verrät sich"). Aber Faust weist ihn aufs neue zurück: „Er solls wo anders anwenden!" Vgl. „Was anders suche zu beginnen, des Chaos wunderlicher Sohn!")

Wer von beiden wird recht behalten? Ist der Faust, der in den Schlammpfützen des Hexensabbats sich doch eine Weile mit Behagen ergangen, wirklich so gefeit gegen sinnliche Lockungen, die in raffinierterer, schönerer Form an ihn herantreten? Mephisto glaubt seiner Sache sicher zu sein.

Da erscheinen die Pferde, sie sitzen auf, in eiligem Ritt durch die Lüfte nach Süden.

Aber nun ereignet sich Merkwürdiges; ohne daß es Mephisto merkt, vielleicht durch den Hexenschwarm fortgerissen (Witkowski), werden sie aus der Richtung abgelenkt: „Falsche Richtung, Zug nach Osten".

So gelangen sie zur Stätte des Hochgerichts. Und hiermit geraten wir wieder auf ein offenbar in der ersten Konzeption schon geplantes Motiv; wir entsinnen uns, daß schon im Urfaust jene Szene „Nacht, Offen Feld.



Faust, Mephisto auf schwarzen Pferden daher brausend", enthalten ist, die dort (wie auch später im fertigen ersten Teil) zwischen: „Trüber Tag, Feld" und „Kerker" gewaltsam und bedeutungslos eingeschaltet ist:

Faust: Was weben die dort um den Rabenstein?

Mephisto: Weiß nicht, was sie kochen und schaffen.

Faust: Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich.

Mephisto: Eine Hexenzunft.

Faust: Sie streuen und weihen.

Mephisto: Vorbei, vorbei!

Dieses dort also lediglich als stimmungmachendes Motiv verwandte Szenenfragment, hat in diesem Zusammenhang einen ganz bestimmten Zweck. Trotz des „Vorbei" des Mephisto wird Faust unwiderstehlich angezogen. Es ist ein ganz anderes Hexentreiben, wie das, was er bisher sah; düster und grauenerweckend, wie die Stätte, auf der sich's abspielt. Auch hier ein dichtes Gedränge. Rede und Gesang schallen an ihr Ohr, ein wilder Chor:

„Wo fließet heißes Menschenblut,
Der Dunst ist allem Zauber gut.
Die grau und schwarze Brüderschaft,
Sie schöpft zu neuen Werken Kraft.
Was deutet auf Blut, ist uns genehm,
Was Blut vergießt ist uns bequem,
Und Glut und Blut umkreist den Reih'n,
In Glut soll Blut vergossen sein.

Die Dirne winkt, es ist schon gut,
Der Säufer trinkt, es deutet auf Blut.
Der Blick, der Trank, er feuert an,
Der Dolch ist blank, es ist getan.
Ein Blutquell rieselt nie allein,
Es laufen andre Bächlein drein,
Sie wälzen sich von Ort zu Ort,
Es reißt der Strom die Ströme fort."

Blutschuld liegt auf Faust, doppelte! der einen ist er sich. bewußt — Valentin — der andern Ahnung mag bei diesen grausigen Worten in ihm aufdämmern.

Was eigentlich dort vorgeht, vermögen sie nicht zu sehen; von düstrer Neugier gepeitscht, „erklimmt er einen Baum und erblickt auf glühendem Boden nackt das Idol. Die Hände auf dem Rücken." (Hierher gehört offenbar auch die Frage im Paralipomenon 45: „Was für ein hölzern Bild sie an dem Hals hat, ein heiligs oder ein lebendig's?" Ebenso wird von hier Geplantem manches für die Erscheinung Gretchens im Hexensabbat verwertet sein.) Fausts Auge haftet auf der Gestalt: „Der Kopf fällt ab, das Blut spritzt und löscht das Feuer. Nacht, Rauschen. Geschwätz von Kielkröpfen. Dadurch Faust erfährt." Also: Im plötzlichen Dunkel erfährt Faust aus dem Geschwätz der Gespenster (Kielkröpfe) die Deutung dessen, was er eben gesehen und damit das Schicksal Gretchens.

Und daran reiht sich dann im aufdämmernden Mor-

gen ganz organisch die Szene: „Trüber Tag, Feld" („Im Elend verzweifelnd").

Damit ist der Plan Mephistos, Faust durch abgeschmackte Freuden abzuziehen und zu betäuben, zunächst durchkreuzt; in leidenschaftlichen Selbstanklagen erwacht die bessere Natur Fausts; der Entschluß, Gretchen, es koste was es wolle, zu retten, beherrscht ihn ganz, und Mephisto, will er ihn nicht ganz verlieren, kann nichts Besseres tun, als sich seinen Wünschen zu fügen.

Diese Absicht Fausts wird vereitelt durch Gretchen selbst; sie ist unfähig die Hand, die sich ihr zu spät rettend entgegenstreckt, zu erfassen. Es ist aber nicht nur die Umnachtung ihrer Sinne, sondern ebensosehr, ja, in noch höherem Grade, die furchtbare Schuld und die Qualen der Reue und Verzweiflung, die diese Umnachtung herbeiführten, die sie von dem Genossen ihrer Schuld trennen, die ein Weiterleben für sie mit ihm ausschließen.

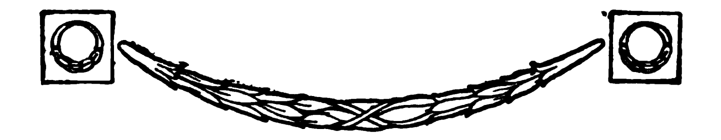
Sie hat den Kreis ihres Daseins in Lust und Qual durchlaufen, sie hat durch menschliche Schuld das höchste irdische Gut, das Leben, verwirkt, kein Mensch kann sie retten, aber auch kein Mensch und kein Teufel sie in ihrer tiefen Reue reißen aus den Armen der vergebenden Liebe Gottes.

Während Faust unter den Träumen und Vorstellungen ihres Wahnsinns, welche die ganze Lieblichkeit und Innigkeit ihres Wesens, und zugleich das, was er zerstört hat, enthüllen, wie unter einer Anklage, die sie nicht ausspricht, zusammenbricht, und unfähig zu helfen in

tiefster Zerknirschung unsühnbarer Schuld sich bewußt wird — ‚O, wär ich nie geboren!' — bringt die Erscheinung Mephistos in Gretchens umnachtete Seele noch einmal Licht. Was sie bisher dunkel geahnt, weiß sie jetzt: es ist der Böse selbst, der von dem Geliebten unzertrennlich ist, und in dieser blitzartig aufleuchtenden Erkenntnis zerreißt sie bewußt das letzte Band, das sie noch mit Faust verknüpft: „Heinrich, mir graut's vor dir!"

Wenn im Urfaust darauf der Böse, mit seinem trotzig-triumphierenden: „Sie ist gerichtet" antwortete, und damit die Szene schloß, so konnte doch auch schon in dieser Fassung kein Zweifel darüber bestehen, daß das Wort des Bösen eine Lüge war, wenn es sich auf ein überirdisches Gericht bezog. Auch hier war Gretchen schon seiner Gewalt entronnen, und damit göttlicher Gnade und Vergebung sicher. Immerhin war es für die Klärung der Situation ein Fortschritt, daß in der letzten Fassung dem teuflischen Triumph, die himmlische Stimme selbst das: „Ist gerettet!" entgegensetzte, daß durch das „Her zu mir" des Mephisto die Trennung zwischen Faust und Gretchen, noch nachdrücklicher zum Ausdruck kam.

Das Opfer ist entsühnt durch die Todesmarter der Reuequalen, der Schuldige aber, so tief auch er in diesen Stunden im Anblick ihrer Qualen gelitten, ist noch im Bann des Bösen, aus dem ihn nur die Tat befreien kann.



III

Der Tragödie zweiter Teil

Erstes Kapitel

Entstehungsgeschichte

Es ist ein Unglück für die Auffassung der ganzen Faustidee, daß nach dem Vorbild der ersten Faustleser, die jahrzehntelang nur den ersten Teil des Faust kannten, und nach dem Titel „Faust, eine Tragödie" nicht anders glauben konnten, als damit sei das Werk abgeschlossen, auch der Durchschnitts-Faustleser unserer Tage nach dem verhallenden: „Heinrich, Heinrich," das Buch zuklappt, als ob nun alles in Ordnung sei; daß nur wenige sich entschließen, auch der Tragödie andern Teil in die Hand zu nehmen, und daß wieder von diesen wenigen die Mehrzahl nach dem ersten Anlauf vor den sich auftürmenden Rätseln den Mut verliert und wieder umkehrt und sich damit tröstet, der eigentliche Faust sei doch der erste Teil, der zweite sei ein Produkt des Alters, nicht organisch mit



dem ersten verknüpft und mit abnehmender Schöpferkraft und zunehmender Neigung für symbolisch-allegorische Phantasiespiele gestaltet.

Das ist aber, jedenfalls in dem ersten Punkte, eine durchaus falsche Voraussetzung.

Ich habe wiederholt darauf hingewiesen, daß die Hauptmotive des zweiten Teils spätestens schon Ende der achtziger Jahre Goethe klar waren, ja daß wahrscheinlich die Konzeption der Idee, Fausts Erlösung durch die Tat, in der ersten Konzeption der Faustidee überhaupt mit enthalten war. Wir wissen ferner, daß, während Goethe noch an der letzten Ausgestaltung des ersten Teiles beschäftigt war, im September 1800 wichtige Partien aus dem zweiten Teil — der Helena-Handlung — entstanden sind.

Mit der Faustarbeit überhaupt geriet aber auch die Ausgestaltung des zweiten Teils ins Stocken. Als dann 1807 unter Riemers Assistenz endlich der erste Teil zum Abschluß gebracht wurde, war das Interesse, zunächst einmal hiermit endgültig fertig zu werden, so stark, daß die Wiederbelebung der Faustischen Ideen der Fortsetzung einstweilen nicht zugute kam. Immerhin war es doch wohl dieser Arbeit zuzuschreiben, daß Goethe im Mai 1808 auf der Reise nach Karlsbad mit Riemer über den Inhalt des zweiten Teils des Faust sprach. Weitere Folgen knüpften sich jedoch nicht daran.

Die nächste Andeutung einer Beschäftigung mit der Fortsetzung fällt erst ins Jahr 1816, (16. Dezember).



Goethe beschäftigte sich damals mit der Fortsetzung von Dichtung und Wahrheit und beabsichtigte im achtzehnten Buch, in dem Bericht über seine erste Beschäftigung mit Faust, den Plan zu einer Fortsetzung des Faust einzuflechten. Damals entwarf er ein Schema der Fortsetzung des Faust, das uns erhalten (und unter den Paralipomena des zweiten Teils als Nr. 63 abgedruckt) ist, und das in den Grundzügen mit der spätern Ausführung übereinstimmt, aber namentlich gegen den Schluß zu (Helenahandlung) in Einzelheiten vielfach von dieser abweicht, und vor allem das letzte Schicksal des Faust noch ganz im Dunklen läßt. „Faust," heißt es, „rächt den Tod seines Sohnes und gewinnt große Güter. Indessen altert er, und wie es weiter ergangen, wird sich zeigen, wenn wir künftig die Fragmente, oder vielmehr die zerstreut gearbeiteten Stellen dieses zweiten Teils zusammenräumen und dadurch einiges retten, was den Lesern interessant sein wird."

Beachtenswert ist hierbei vor allem die daran sich reihende, für Dichtung und Wahrheit bestimmte Stelle: „Dergleichen dichterische Seltsamkeiten, teils erzählt als Plan und Vorsatz, teils stellenweis fertig vorgelesen, gaben denn freilich eine sehr geistreiche und anregende Unterhaltung."

Wir sehen daraus, daß Goethe also die Anfänge des zweiten Teils auch schon in die Frankfurter Zeit, 1775, zurückverlegt. Sicherlich aber waren sie für diesen zweiten

Teil damals noch ganz embryonisch und schwerlich über „Vorsatz" hinaus. Darauf weist der Zustand der erhaltenen Entwürfe zum zweiten Teil, deren früheste in die neunziger Jahre zurückgehen, und die zum Teil deutlich sich als erste schriftliche Skizze darstellen. Man wird Erich Schmidt recht geben müssen, wenn er meint, diese Erzählung biete „gewiß zum Teil eine Ergänzung alter Intentionen durch die nachschaffende und verbindende Phantasie."

Wie schon aus dem Zusammenhang hervorgeht, hatte Goethe also damals den Plan der Fortsetzung aufgegeben, die Massen waren erstarrt, und er dachte höchstens daran, einige größere Bruchstücke — etwa in der Art des Fragments von 1790 — noch einmal ans Licht zu ziehen. Es ist daher kein geringes Verdienst Eckermanns, daß dieser, als Goethe ihm im August 1824 jenes Schema der Fortsetzung von Dichtung und Wahrheit mitteilte, in einer Art Denkschrift, die Goethe zur Ausführung ermutigen sollte, gegen eine derartige Publikation des Faustplans in der Biographie Bedenken erhob. Eine Entscheidung, ob der Plan dort mitgeteilt werden solle oder nicht, meinte er, sei erst dann zu treffen, wenn man die bereits fertigen Bruchstücke zur Prüfung vor Augen habe, und erst darüber klar sei, „ob man überall die Hoffnung einer Fortsetzung des Faust aufgeben müsse oder nicht."

Es ist aber ein Irrtum, anzunehmen, Goethe habe sich schon jetzt auf Zureden Eckermanns entschlossen,

die Bruchstücke auszuführen, vielmehr hatten diese Erwägungen zunächst ebensowenig eine Folge, wie früher die Unterhaltungen, die Goethe mit seinem Verehrer, dem Philosophen Karl Ernst Schubarth, bei einem Besuch in Jena, 27. September 1820, über den fragmentarischen Faust und die zu wünschende Vollendung gepflogen hatte, die Masse in Fluß gebracht hatten.

Da scheint im Februar 1825, durch ein eigentümliches Zusammentreffen von zwei Anregungen, der erste Anstoß zu einer erneuten, endgültigen Gestaltung, wenigstens eines Teiles der Handlung — der Helenahandlung — gegeben zu sein. Am 25. Februar 1825 erhielt er von dem Hallenser Philosophen Herrmann Friedrich Wilhelm Hinrichs in dessen „ästhetischen Vorlesungen über Goethes Faust" einen höchst merkwürdigen Kommentar eines strengen Hegelianers zu dem ersten Teil, den Goethe offenbar mit sehr gemischten Empfindungen aufnahm; und am Abend desselben Tages vertiefte er sich mit Eckermann mit großer Innigkeit und Lebhaftigkeit in ein Gespräch über Byron, dessen vor Jahresfrist erfolgter Tod ihn damals tief erschüttert hatte, und dessen Persönlichkeit als Mensch und als Dichter ihn aufs lebhafteste interessierte.

In diesem Gespräch, in dem er auch nach Eckermann „unerschöpflich schien", scheint ihm plötzlich die Idee gekommen zu sein, die tragische Gestalt Lord Byrons zu verschmelzen mit jenem Sprößling Faust's und der Helena, der, den Zauberkreis, in dem er nur leben kann, über=

schreitend, jählings endet. Denn nun beginnt vom 25. Februar an eine emsige, ununterbrochene Tätigkeit am Faust. Zunächst redaktionelle Roharbeit: Ordnung der vorhandenen Fragmente, bis von Mitte März an die Helena als Stück für sich zunächst zur Ausarbeitung und Vollendung vorgenommen, und bis zum 21. Juni 1826 vollendet wird; dann wird mit neu belebter Arbeitslust auf die „Antecedenzien der Helena" (d. h. auf vor der Helenahandlung liegenden Teile der Dichtung) zurückgegriffen, und gleicherweise auch über die Fortsetzung meditiert und geschrieben.

Während diese Arbeit ununterbrochen als „Hauptgeschäft" ihn in Atem erhielt, erschien 1827 (Jahreszahl 1828) im vierten Bande von Goethes Werken, Ausgabe letzter Hand. „Helena klassisch-romantische Phantasmagorie, Zwischenspiel zu Faust," d. h. das Stück, das dem dritten Akt von Faust II entspricht.

Ein Jahr darauf ward im zwölften Bande der Werke, im Anschluß an den ersten Teil, der hier zuerst als „der Tragödie erster Teil" bezeichnet wurde, ein weiteres Stück des zweiten Teils, der Anfang des ersten Aktes, veröffentlicht. Es reicht bis in den Anfang der zweiten Szene (Lustgarten) in der es (V. 6036) bei den Worten des Kaisers:

„Sei stets bereit, wenn eure Tageswelt,
Wie's oft geschieht, mir widerlichst mißfällt"

mit dem Zusatz „ist fortzusetzen", abbricht.

Der vollständige zweite Teil aber erschien erst nach seinem Tode im einundvierzigsten Band der Ausgabe letzter Hand.

Der letzte Sommer seines Lebens hatte der Vollendung dieses Lebenswerkes gegolten. Aber wenn auch im August schon die letzten, lange offen gebliebenen Lücken im vierten und Anfang des fünften Aktes ausgefüllt waren, so blieb doch Goethe noch den ganzen Winter an dem Werk beschäftigt.

Die letzte, auf Faust bezügliche Eintragung ins Tagebuch ist acht Wochen vor seinem Tode. Noch am 24. Januar 1832 notierte er: „Neue Aufregung zu Faust in Rücksicht größerer Ausführung der Hauptmotive, die ich, um fertig zu werden, allzu lakonisch behandelt hatte." Am 27. und 29. Januar las er seiner Schwiegertochter das Vollendete vor.

Schon im August hatte er im Hinblick auf den vollendeten Faust zu Eckermann geäußert: „Mein ferneres Leben kann ich nunmehr als reines Geschenk ansehen, und es ist jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa thue."

Am 16. März 1832 erkrankte Goethe, sein letzter Brief, gerichtet an Wilhelm von Humboldt, diktiert am 17. März, enthält noch ein „Bekenntniß" (Kuno Fischer) über Faust: „Es sind über 60 Jahre, daß die Conception des Faust bei mir jugendlich von vornherein klar, die ganze Reihenfolge der Scenen hingegen weniger ausführlich vorlag. Nun habe ich die Absicht immer sachte neben mir her

gehen lassen und nur die mir grade interessantesten Stellen durchgearbeitet, so daß im zweiten Teile Lücken blieben, durch ein gleichmäßiges Interesse, mit den übrigen zu verbinden. Hier trat nun freilich die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwillig thätigen Natur allein zukommen sollte. Es wäre aber nicht gut, wenn es nicht auch nach einem so lange thätig nachdenkenden Leben möglich geworden wäre, und ich lasse mich keine Furcht angehen: man werde das Alte vom Neuen, das Spätere vom Früheren unterscheiden können, welches wir dann den künftigen Lesern zur geneigten Einsicht übergeben wollen."

Die hier angedeuteten eigentümlichen Schwierigkeiten, die bei der Vollendung des Faust zu überwinden waren, hat Goethe ein paar Jahre früher, auch Eckermann gegenüber erwähnt. Die Fülle der Produktionskraft, die er noch unter der Arbeit am Divan empfunden, versagte sich ihm mehr und mehr. „Am zweiten Teil meines Faust kann ich nur in den frühen Stunden des Tages arbeiten, wo ich mich vom Schlaf erquickt und gestärkt fühle, und die Fratzen des täglichen Lebens mich noch nicht verwirrt haben. Und doch, was ist es, das ich ausführe! Im allergünstigsten Fall eine geschriebene Seite, in der Regel aber nur so viel, als man auf den Raum einer Handbreit schreiben könnte, und oft bei unproduktiver Stimmung noch weniger."

Es wäre eine falsche Pietät, wenn man leugnen

wollte, daß die Mühe des Alters im zweiten Teil der Dichtung sich nicht bemerklich machte, aber eben so falsch wäre es, die Augen vor der Fülle aller der dichterischen Schönheit und kraftvollen Genialität zu verschließen, die noch an der Schwelle des Grabes der greise Titane in dieser Dichtung ausgeströmt hat; und der ist aufs innigste zu bedauern, der sich durch die mit dem zweiten Teil verwebten symbolischen Rätsel der Dichtung abhalten läßt zu den Quellen echter Poesie vorzudringen, die hier sprudeln.

Zwei Motive aus der Faustsage hat Goethe hier verwertet. Die Zauberkünste am kaiserlichen Hof und das Helena-Motiv; beide hat er aber überhaupt erst zu selbständiger Lebenskraft entfaltet und aus ihnen, in Verbindung mit dem ihm eignen Grundproblem des Faust, die Schlußwendung gestaltet.

Mit diesen rein poetischen Motiven aber, die sich leicht und frei verbinden und entwickeln, hat er ein künstliches, schwer entwirrbares und schwer bewegliches Gefüge von symbolischen und allegorischen Motiven verflochten, die dem Durchschnittsleser den freien, beglückten Einblick in den schönen, planvollen Bau der Hauptdichtung oft verwehren und trüben.

Für Goethe aber ergaben grade diese, aus dem Gedankenkreise seines hohen Alters erwachsenen Motive sich als etwas Natürliches, bei denen schließlich seine Phantasie mit einem gewissen zögernden Behagen verweilte.

Er mochte sich auch um so mehr berechtigt halten,

dem symbolischen Drang hier nachzugeben, als ja schon sehr früh sich ihm in dem Plan der Fortsetzung, durch die Verwendung des Helena-Motivs, ein Teil der Fausthandlung symbolisch gestaltet hatte.

Wir wissen aus den bisherigen Andeutungen, daß es überhaupt dies Motiv war, das den Kernpunkt für die Ausgestaltung des Faust gab. Hiermit ward 1800 schon begonnen, hier setzte 1825 die Arbeit wieder ein, und dieser Teil erschien zuerst als geschlossenes Ganze 1827, und Goethe hat damals in einer Selbstanzeige in „Kunst und Altertum" (VI 200—203) unter dem Titel „Helena-Zwischenspiel zu Faust" über die Bedeutung dieses Bruchstücks, innerhalb des Rahmens der Gesamtdichtung, einiges gesagt, das allerdings nicht sonderlich geeignet war, die damaligen Leser wirklich aufzuklären, weil Goethe mit Absicht jedes Eingehens auf Einzelheiten der Verbindungsglieder, das heißt sowohl der zwischen der Kerkerszene und der Helenahandlung liegenden Szenen, wie der Führung der Handlung nach Helenas Verschwinden bis zu Fausts Tod, sich enthielt. Trotzdem hat diese kurze Anzeige insofern eine besondere Bedeutung für die innere Geschichte der Goethischen Faustdichtung, als Goethe hier zum ersten Mal vor der Öffentlichkeit sich, wenn auch nur in knappster Form, über den Plan des zweiten Teils geäußert, dem großen Publikum angedeutet hat, was ihm vorschwebte. Es heißt da: „Fausts Charakter auf der Höhe, wohin die neue Ausbildung aus dem alten, rohen Volksmärchen denselben hervorgehoben hat, stellt einen Mann dar,

welcher in den allgemeinen Erdeschranken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet, seine Sehnsucht nur im mindesten zu befriedigen; einen Geist, welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend, immer unglücklicher zurückkehrt. — Diese Gesinnung ist dem modernen Wesen so analog, daß mehrere gute Köpfe die Lösung einer solchen Aufgabe zu unternehmen sich gedrungen fühlten." Nachdem er bemerkt, daß auch sein Versuch einer Lösung günstige Aufnahme gefunden, fährt er fort: „. . . Darüber aber mußte ich mich wundern, daß diejenigen, welche eine Fortsetzung und Ergänzung meiner Fragmente unternahmen, nicht auf den naheliegenden Gedanken gekommen sind, es müße die Bearbeitung eines zweiten Teils sich notwendig aus der bisherigen kümmerlichen Sphäre ganz erheben, und einen solchen Mann in höheren Regionen durch würdigere Verhältnisse durchführen."

Ursprünglich hatte übrigens Goethe zur Einführung der Helena eine sehr viel umfangreichere Darstellung geplant, die, ohne allerdings auf den Gesamtplan näher einzugehen, doch alles was auf die Helenaszenen unmittelbar Bezug hatte und für deren Verständnis notwendig erschien, in breitester Ausführlichkeit bringen sollte. Dieser Entwurf, vom 17. Dezember 1826 datiert, ist erhalten (Paralipomenon 123 Nr. 1 Seite 198—212 der Weimarischen Ausgabe). Er ist für die Geschichte

der Faustdichtung noch bedeutungsvoller, als die kurze Selbstanzeige, weil wir hierdurch einen interessanten Einblick gewinnen in die Fortschritte, die die Dichtung seit 1816 gemacht hatte. — Entsprechend dem Zweck einer Einleitung zu der Helena, setzt hier die Erzählung ein mit Fausts Anwesenheit am Kaiserhofe. Die Beschwörung der Helena. Paris Erscheinung. Fausts Eingreifen. (alles sehr anschaulich beschrieben). Mephistos Verlegenheit Fausts Drängen gegenüber. Seine Ausflucht um ihn hinzuhalten. Der Besuch bei Wagner, der Homunculus, und dann, schon ziemlich detailliert, die Schilderung der klassischen Walpurgisnacht (von der 1816 ja noch keine Erwähnung!) bis zu der erlangten Gewährung der Rückkehr der Helena unter bestimmten Bedingungen.*)

Offenbar um dem Interesse bei einer künftigen Ausführung nicht zu viel vorweg zu nehmen, ward dann aber schließlich diese Einleitung durch die kurze Selbstanzeige ersetzt.

Zweites Kapitel

Ariel. Szenen am Kaiserhof

Wie der erste, so wird auch der zweite Teil durch eine Art Prolog eröffnet: „A n m u t i g e G e g e n d,

*) Vergl. darüber unten S. 351.

Faust auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend. Dämmerung. Geisterkreis schwebend bewegt, anmutige kleine Gestalten." Ein innerer seelischer Vorgang in Anschauung umgesetzt! Ganz aus der Goethischen Empfindung heraus ist es die Natur selbst, im Blütenkranz des Frühlings, verkörpert in Ariels Elfengestalt, die sich des von Schuld und Reue gefolterten und gequälten Menschen liebend erbarmt, ihm zu Hilfe kommt:

„Die ihr dies Haupt umschwebt im luft'gen Kreise,
Erzeigt euch hier nach edler Elfen Weise,
Besänftiget des Herzens grimmen Strauß,
Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile,
Sein Innres reinigt von erlebtem Graus."

In höchster Prägnanz der Zeit wie dem Wesen nach wird diese Tröstung geboten: Im Schlaf soll er nicht nur vorübergehend Vergessen finden, sondern „im Tau aus Lethes Flut" gebadet soll er aus erquickendem Schlummer erstehen, als ein neuer Mensch, der von der Vergangenheit frei geworden ist, zurückgegeben „dem heiligen Licht". Und zeitlich ist die Prägnanz aufs höchste gesteigert indem in den vier Strophen des Elfenchors, die nun Faustens Schlummer einleiten und begleiten in vier Pausen den römischen Vigilien entsprechend, die Nacht vom dämmernden Abend bis zum ersten Erglühen der Morgenröte vor uns eilend vorüberschwebt in wechselnden Stimmungen und Stimmen deren Harmonie der Friede

ist. Je näher der Tag rückt, desto heller, eindringlicher klingen in diese weichen Mollakkorde tatweckende, zu neuem Leben rufende Stimmen wie Fanfaren herein:

„Fühl es vor! Du wirst gesunden;
Traue neuem Tagesblick.
Täler grünen, Hügel schwellen,
Buschen sich zu Schattenruh;
Und in schwanken Silberwellen,
Wogt die Saat der Ernte zu."

bis zum Schluß:

„Schlaf ist Schale, wirf sie fort!
Säume nicht, dich zu erdreisten,
Wenn die Menge zaudernd schweift;
Alles kann der Edle leisten,
Der versteht und rasch ergreift."

Vor dem Geräusch des tatfrohen Tages aber verstummen die Stimmen der Natur, die den Einsamen, den Müden und Beladenen hold ist. Neue Liebe, neues Leben dämmern auf.

Das Werk ist gelungen, die Seele ist frei geworden: „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig."

Auch hier hören wir — nicht direkt, aber aus Fausts Worten — wie im ersten Teil, die Stimme jenes schöpferischen Erdgeistes, der Verkörperung der lebensschaffenden, unermüdlich wirkenden Kräfte:

„Du Erde, warst auch diese Nacht beständig
Und atmest neu erquickt zu meinen Füßen,

Beginnest schon mit Lust mich zu umgeben,
Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben."

Ein anderer Faust spricht zu uns, als im ersten Teil, ein Mann der Tat, an dem das Wort wahr geworden oder im Begriff ist, wahr zu werden:

„Und wenn Natur dich unterweist,
So geht die Seelenkraft dir auf,
Wie spricht ein Geist zum andern Geist."

Und wenn jener vom Glanz der Erscheinung der schöpferischen Naturkraft, wie sie sich im Erdgeist verkörperte, geblendet das Antlitz barg — „Weh', ich ertrag dich nicht," — so ist diesem der unverhüllte Sonnenglanz zwar auch physisch unerträglich:

„Und, leider schon geblendet,
Kehr ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen,"

aber, wenn er dann dies auf seelische Erfahrungen übertragend:

„So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen
Dem höchsten Wunsch sich traulich zugerungen,
Erfüllungspforten findet flügeloffen;
Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen
Ein Flammenübermaß, wir stehn betroffen;
Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!

Ist's Lieb? Ist's Haß? die glühend uns umwinden,
Mit Schmerz und Freuden wechselnd ungeheuer,
So daß wir wieder nach der Erde blicken,
Zu bergen uns im jugendlichsten Schleier"

einen Augenblick schwärmender Resignation sich hinzugeben scheint, so scheucht er sofort die lähmende Weichheit von sich:

„So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!"

Im brausenden Wasserfall, der in tosender Wildheit sich von den Felsenklippen stürzt und dann im tollsten Wirbel das ewige Licht in bunten Farben widerspiegelt, leuchtet ihm das Bild des wahren, aufs höchste rastlos drängenden Lebens der Tat:

„Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben!"

Das ist der Eingangsakkord zu dem zweiten Teil der Dichtung, dessen Inhalt schon jene alte Skizze zusammenfaßte als: „Tatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein, Schönheit." —

In jener, für die Fortsetzung von Dichtung und Wahrheit niedergeschriebenen Planskizze des zweiten Teiles, war ein etwas anderer Eingang vorgesehen. Auch hier sollten Geister den „schlafenden" Faust (nicht erst „einschlafenden") umschweben, und ihm „in sichtlichen Symbolen und anmutigen Gesängen die Freuden der Ehre,

des Ruhmes, der Macht und Herrschaft vorspiegeln", sie sollten „in schmeichelnde Worte und Melodieen ihre eigentlich ironischen Anträge verhüllen".

In der Ausführung ist, wie wir eben sahen, von diesem Plane nur die äußere Szenerie geblieben. Die Szene selbst hat einen neuen und tiefern Inhalt bekommen. Es sind nicht mehr neckische Truggeister, die hier das Wort führen, kein Spiel der Hölle, das ihn tiefer zu umgarnen bestimmt ist, sondern hier klingen schon jene reineren, auf die endliche Befreiung hinweisenden Töne hinein, die aus der höheren Welt kommen.

Es ist ein inneres Erlebnis Faustens, mit einem Wort, an dem Mephisto weder innerlich noch äußerlich Teil hat.

Im alten Plan, in dem diese Szene in Fausts Gemach gedacht war, sollte unmittelbar im Anschluß daran Mephisto zu ihm treten, um diese Stimmung ausnutzend, ihn auf den Reichstag in Augsburg zu locken; weiter waren hier ein ausführliches Gespräch zwischen beiden über diesen Plan, seine Ausführung mittels Fausts Mantel, und dann in Augsburg wieder zwischen Faust und Mephisto Szenen vorgesehen, in denen dieser noch einmal in seine „früheren abstrusen Spekulationen und Forderungen" verfallen, und schließlich dem Mephisto für das Erscheinen bei Hofe allerlei „wunderbare Bedingungen" stellen sollte.

Dadurch wäre ja allerdings eine größere Kontinuität der Handlung gewahrt, nicht nur zwischen dem ersten

und zweiten Teil, sondern vor allem auch zwischen dieser Eingangsszene und Fausts Auftreten am kaiserlichen Hof. Aber es springt doch in die Augen, wie ungeheuer die Dichtung in der letzten Gestaltung gewonnen hat. So unvermittelt da zunächst Faust in der neuen Umgebung, in der kaiserlichen Pfalz, erscheint, die fehlenden äußern Bindeglieder werden reichlich aufgewogen durch diesen Eingangsakkord, der das ganze Problem in poetischer Schönheit ohnegleichen, und in allerhöchster Reinheit und Klarheit uns vor die Seele stellt.

Mummenschanz

Die Szenen am kaiserlichen Hof bilden den Inhalt des ersten Aktes. Es bedürfte aber gar nicht der äußeren Akteinteilung, um sofort erkennen zu lassen, wie wir im zweiten Teil trotz aller später vordringenden symbolisch-allegorischen Einschiebsel und Verschleierungen, es mit einem planmäßig, kunstgerecht aufgebauten Drama zu tun haben, in dem alle einzelnen, zur Verwendung kommenden Motive wie die Glieder einer Kette sich ineinander fügen.

Im ersten Teil kommen eigentlich nur zwei zu Wort, Faust und Gretchen, in gewaltigen, lyrisch-dramatischen Enthüllungen und Offenbarungen ihres innersten Gemütslebens in wechselnden, äußerlich verhältnismäßig lose miteinander verknüpften Situationen und Szenen; alles übrige, Mephisto nicht ausgenommen, ist dazu nur Begleitakkord.

Im zweiten Teil wird uns das Weltbild gezeigt, in dem Faust wohl die Hauptfigur, aber nicht die einzige ist; wird eine Weltbegebenheit vorgeführt, in der auch da wo er das Wort führt, Faust und sein Handeln nur als Teil einer großen Aktion der Menschheit erscheint; wir machen in ihm und mit ihm eine Entwickelungsphase moderner Kultur durch, in der zuweilen sein Persönliches sich fast zu verlieren scheint in das Typische. Und doch ist immer der leitende Faden festgehalten, ja ist in dem logischen und zeitlichen Zusammenschluß der Akte und Szenen ein ungleich strafferes Gefüge erzielt. Wo von der Hauptsache und dem Hauptwege abgewichen und in Episoden gezögert wird, geschieht es nicht wie im ersten Teil, aus innerem, unwiderstehlichem Überschwang der Leidenschaften, der Empfindung, die sich in die gewöhnlichen Grenzen nicht zwingen läßt, sondern aus einer freischaltenden künstlerischen Laune, die auf einen Augenblick es gelüstet, das Spiel zu unterbrechen und in einem phantastisch-symbolischen Intermezzo von der strengen künstlerischen Arbeit, der Herausarbeitung eines Menschenschicksals auf dem Hintergrunde einer großen Weltbegebenheit, ein wenig auszuruhen.

Im zweiten Teil fühlt man verhältnismäßig selten sich veranlaßt, die Frage aufzuwerfen, welchen besondern Zweck in der Konstruktion des dramatischen Aufbaus erfüllt diese oder jene Szene. Hier verrät schon die Gliederung des Stoffes in fünf Akte von vornherein eine stärkere, bewußtere organisatorische Hand des Drama-

tikers, in dessen Verfahren wir etwas von Schillers Einfluß zu spüren vermeinen; und so ungleich bewegter und reicher der menschliche und szenische Apparat ist, mit dem gearbeitet wird, so erscheint doch hier die Einheit der Handlung ungleich strenger gewahrt als im ersten Teil.

Ganz von selbst schließt sich daher auch meine Paraphrase im Folgenden an diese dramatische Gliederung an; von der Betrachtung des dramatischen Aufbaus, der Form, ausgehend, werden wir auch am leichtesten und schnellsten den Kern und Wesensgehalt der Dichtung im ganzen, wie in ihren einzelnen Teilen erfassen.

Der erste Akt gibt die Exposition, die Einführung Fausts am Kaiserhof; veranschaulicht die Mittel, durch die zunächst Mephisto, dann Faust dort festen Fuß fassen und, anfangs mit Mißtrauen oder doch Gleichgültigkeit aufgenommen, schnell Interesse erwecken und Vertrauen erobern.

Der Akt selbst wieder zerfällt in zwei große Szenengruppen, deren erste in der Schaffung des Papiergeldes ihren Höhe- und Zielpunkt erreicht, während die zweite in der Beschwörung und Erscheinung der Helena gipfelt.

Die erste, durchstrahlt von einer unendlichen innigen Heiterkeit und überquellend von Witz, Laune und Humor, wirkt wie eine Ouvertüre; viele von den Stimmen und Motiven, die im weitern Verlauf eine Rolle spielen, klingen hier teils einzeln, teils im Chor schon an und vor; und auch darin gleichen diese buntbewegten Szenen einer Ouvertüre, daß der Held des Dramas in ihnen wohl

auftaucht, aber nur als flüchtige Erscheinung im Chor und ohne inneren persönlichen Anteil an dem, was sich begibt.

Eine Haupt- und Staatsaktion zunächst. „Saal des Thrones. Staatsrat in Erwartung des Kaisers." Feierliche Trompetenstöße verkünden das Nahen der Kaiserlichen Majestät, die, vom prächtig gekleideten „Hofgesinde" umgeben, den Thron besteigt. Aber schon die ersten Worte, die an dieser erhabenen Stelle gesprochen werden, verraten, daß in diesem prunkhaften Ernst dem Humor als gleichberechtigten Faktor in Entscheidung über wichtigste Lebens- und Staatsfragen neben der Weisheit ein Platz reserviert ist: „Den Weisen seh' ich mir zur Seite, allein wo ist der Narr geblieben?"

Es ist ein Hoftag, wie ihrer im heiligen römischen Reich deutscher Nation im Laufe der Jahrhunderte gar manche gehalten wurden. Ein Rendezvous der Unzufriedenen und Mißvergnügten, ein Rendezvous der Klagen und Forderungen, denen des Reichesoberhaupt ziemlich wehrlos, aber auch ziemlich gelassen gegenübersteht. Die Quintessenz aller der Fehler und der Tugenden des alten römischen Kaisertums deutscher Nation erscheint in dieser lebensfrohen, unendlich liebenswürdigen und humorvollen Persönlichkeit des Kaisers verkörpert, der gern alle glücklich machen und allen gerecht werden möchte, und dessen Staatskunst im wesentlichen darin besteht, freundlich zuzuhören und Verantwortung und Entscheidung auf andere Schultern abzuwälzen. Und nun gar am Vorabend des

Karnevals sich mit Staatsgeschäften zu beschweren, erscheint ihm fast als Unrecht:

> „Doch sagt, warum in diesen Tagen,
> Wo wir der Sorgen uns entschlagen,
> Schönbärte mummenschänzlich tragen
> Und Heitres nur genießen wollten,
> Warum wir uns ratschlagend quälen sollten?
> Doch weil ihr meint, es ging nicht anders an,
> Geschehen ist's, so sei's getan!"

Die Verkörperung liebenswürdiger, romantischer Schwäche, aus deren Munde es auch gar nicht frivol klingt, wenn sie, nachdem Kanzler, Heermeister, Schatzmeister und Marschall in den schwärzesten Farben die öffentliche Not geschildert und beklagt, und in den beweglichsten und dringlichsten Tönen Abstellung verlangt „nach einigem Nachdenken" nichts anderes zu antworten weiß, als mit der drolligen Frage „Sag, weißt du Narr nicht auch noch eine Not?"

Es ist der Teufel selbst im Narrengewand, dem er diese Frage vorlegt; Mephisto, der in der Maske des Narren sich eingedrängt und schnell den leeren Platz an des Kaisers Seite ausgefüllt hat. In dem Rat, den nun der Befragte statt einer Antwort gibt — dem Rat, der den Einschlag der dramatischen Haupthandlung bedeutet und einleitet — in dem Rat, und mehr noch in der Aufnahme, die er findet, dem Entsetzen der zünftigen Staatsweisheit über das hergelaufene Abenteurertum, das mit dem Schlagwort „Natur und Geist" glaubt,

politische Schäden heilen zu können, das sich unberufen zwischen und vor die geborenen Stützen des Thrones drängt —, „Kaisers alten Landen" sagt der Kanzler

„Sind zwei Geschlechter nur entstanden,
Sie stützen würdig seinen Thron:
Die Heiligen sind es, und die Ritter;
Sie stehen jedem Ungewitter
Und nehmen Kirch' und Staat zum Lohn.
Dem Pöbelsinn verworrner Geister
Entwickelt sich ein Widerstand,
Die Ketzer sind's! die Hexenmeister!
Und sie verderben Stadt und Land" —

klingt wohl eine Reminiszenz an, aus jenen Tagen, wo der Doktor Goethe aus Frankfurt in Weimar erschien, und der fremde bürgerliche Poet ohne Rang und Titel zum Entsetzen der zünftigen Hof- und Beamtenkreise im Sturm der vertraute Ratgeber und Freund des Herzogs wurde. Und die scharfe Antwort Mephistos, der hier, wie überhaupt häufig im zweiten Teil, nicht als Diabolus, sondern als Vertreter der überlegenen Kritik das Wort führt, scheint mir nicht minder wie eine posthume Absage an jene von Görtz und von Kalb, die dem Hexenmeister aus Frankfurt auch noch in den ersten Jahren seiner Verwaltungstätigkeit das Leben schwer machten:

„Daran erkenn' ich den gelehrten Herrn!
Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern;

Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar;
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr sei nicht wahr;
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht;
Was ihr nicht münzt, das, meint ihr, gelte nicht." —

Ist schon durch diesen Eingang der Staatsszene mit ihren humoristischen Streiflichtern und weiten Ausblicken auf ganze Kulturepochen und weltgeschichtliche Entwickelungen, Staats- und Gesellschaftsprobleme, auch der letzte Hauch jener im engsten Kreis gebundenen Leidenschaft, die Faust im ersten Teil in der Dumpfheit festhielt, verflogen, so ergießt sich vollends, mit dem scheinbar als Intermezzo eingeschalteten Karneval, (der aber in Wahrheit, wie sich schließlich herausstellt, ein wichtiges Glied in der Kette bildet, weil es Faust mit dem Kaiser zusammenführt,) ein leuchtender Strom von Lebensfreudigkeit und Tatfreudigkeit im Großen vor unsern Blicken. Ein Ausblick ins Leben von den Höhen, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual. Selbst das Gräßlichste erscheint in freundlicher Gestalt: auch die Furien sind „hübsch, wohlgestaltet, freundlich, jung an Jahren". Furcht und Hoffnung erscheinen von der Klugheit gebändigt und alles gekrönt von der Siegerin, die alles überwindet, der „Göttin aller Tätigkeit". Der hämisch grinsende Neid aber in der Maske des Zoilo-Thersites muß, von des Herolds Stab aufs Haupt getroffen, entweichen.

So in gehobenster Stimmung ist alles vorbereitet, um aus dem tändelnden Scherz hinüber geleitet zu wer-

den in höhere Regionen, wo auf die Freude ein Abglanz höherer Weihe fällt. Der Herold, aus dem wir gelegentlich Mephistos Stimme zu hören vermeinen, der Herold, der bisher allen Erscheinungen als eingeweihter, vertrauter und berufener Geleiter und Einführer gedient, stutzt vor der neuen Erscheinung:

„Die Bedeutung der Gestalten
Möcht' ich amtsgemäß entfalten.
Aber was nicht zu begreifen,
Wüßt' ich auch nicht zu erklären . . .
. . . Seht ihr's durch die Menge schweifen?
Vierbespannt ein prächtiger Wagen
Wird durch alles durchgetragen;
Doch er teilet nicht die Menge,
Nirgend seh' ich ein Gedränge;
Farbig glitzert's in der Ferne,
Irrend leuchten bunte Sterne,
Wie von magischer Laterne,
Schnaubt's heran mit Sturmgewalt.
Platz gemacht! mich schaudert's!"

Faust kommt als Gott Plutus selbst auf dem von geflügelten Drachen gezogenen Wagen. Und die Zügel führt, wie das Wort, der „Knabe Lenker":

„Herold auf! nach deiner Weise,
Ehe wir von euch entfliehen,
Uns zu schildern, uns zu nennen;

Denn wir sind Allegorien,
Und so solltest du uns kennen."

Ja, es ist Gott Plutus, des Reichtums Gott selber, der im Prunk daher kommt — „der hohe Kaiser wünscht ihn sehr" — Den Wagen aber lenkt die holdseligste Allegorie, die je eine Dichterphantasie geboren.

„Bin die Verschwendung, bin die Poesie;
Bin der Poet, der sich vollendet,
Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.
Auch ich bin unermeßlich reich,
Und schätze mich dem Plutus gleich,
Beleb' und schmück' ihm Tanz und Schmaus,
Das, was ihm fehlt, das teil ich aus."

Die Gaben, die diese holde Verkörperung des Reichtums spendet, sind die Gaben der Phantasie. Der blöden Menge, die nach den ausgestreuten Schätzen hascht, im Wahn, körperlichen Wert zu fassen, zerrinnen sie unter den Händen wie Hexengut oder verwandeln sich in Fratzen. Die größten Gaben aber, die er ausgeteilt, die blitzenden Flämmchen, wie wenige wissen sie zu würdigen und zu halten!

„Auf dem und jenem Kopfe glüht
Ein Flämmchen, das ich angesprüht,
Von einem zu dem andern hüpft's,
An diesem hält sich's, dem entschlüpft's,
Gar selten aber flammt's empor,
Und leuchtet rasch in kurzem Flor;

Doch vielen, eh' man's noch erkannt,
Verlischt es, traurig ausgebrannt."

Streng genommen paßt diese Allegorie, die Verkörperung der dichterischen Phantasie, die als solche wieder ein anmutiges Sinnbild der Verschwendung ist, nicht recht auf den Wagen des Gott Mammons, auf dem hintendrauf Mephisto in der Maske des Geizes thront. Noch weniger das eigentümlich zärtlich innige Verhältnis, in dem der Genius des Guten und Schönen gerade zu dem Gott des Reichtums steht. Die Verbindung ist sehr lose. Es ist aber auch hier — worauf meines Erachtens nie genügend Gewicht gelegt wird,*— vom Dichter bewußt, in freischaltender poetischer Laune, wieder einmal ein ganz persönliches Motiv eingeschaltet, auf die Gefahr hin, dadurch das zarte allegorische Gespinnst zu verwirren oder zu zerreißen.

Wenn man aus der Aufnahme der von Mephisto als Fausts Diener entwickelten Ideen Nachklänge persönlicher Erfahrungen aus erster Weimarer Zeit heraushören konnte, so müssen wir dies hier in noch gesteigertem Maße konstatieren. So wie hier im Mummenschanz Faust sich unter der Maske des Gott Plutus versteckt, so birgt sich unter diesen beiden Masken wieder Goethe selbst, verschmilzt Goethe mit Faust: nicht der Gott des Reichtums, nicht Faust führt das Wort, sondern Goethe; nicht Plutus, nicht Faust gilt die Frage des Knaben Lenker (der Phantasie) sondern dem Dichter Goethe:

„Hast du mir nicht die Windesbraut,
Des Viergespannes anvertraut?

Lenk' ich nicht glücklich wie du leitest?
Bin ich nicht da, wohin du deutest?
Und wußt ich nicht auf kühnen Schwingen
Für dich die Palme zu erringen?
Wie oft ich auch für dich gefochten,
Mir ist es jederzeit geglückt;
Wenn Lorbeer deine Stirne schmückt,
Hab' ich ihn nicht mit Sinn und Hand geflochten?"

Diese Worte sind unverständlich an den Gott des Reichtums gerichtet, unverständlich an Faust, aber lebendig und tief die Situation des jungen Goethe erfassend, der nach Weimar kommt, ebenso wie Faustens Antwort:

„Wenn's nötig ist, daß ich dir Zeugnis leiste,
So sag' ich gern: bist Geist von meinem Geiste,
Du handelst stets nach meinem Sinn,
Bist reicher als ich selber bin.
Ich schätze deinen Dienst zu lohnen,
Den grünen Zweig vor allen meinen Kronen.
Ein wahres Wort verkünd' ich allen:
Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen."

Und noch deutlicher vielleicht wird dies Persönlich-Goethische in den Worten, mit denen Faust-Plutus den Knaben Lenker, nachdem die Schätze vom Wagen gehoben, verabschiedet:

„nun frisch zu deiner Sphäre!
Hier ist sie nicht! Verworren, schäckig, wild,
Umdrängt uns hier ein fratzenhaft Gebild.

Nur wo du klar ins holde Klare schaust,
Dir angehörst, und dir allein vertraust,
Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt,
Zur Einsamkeit! — da schaffe deine Welt."

Und wenn auch in den folgenden Worten des Knaben Lenker wieder nachdrücklich in geistvollen Wendungen die Beziehungen zwischen der Phantasie und dem Gott des Reichtums antithetisch betont werden, so ist doch sein letzter Abschiedsgruß wieder an den Dichter gerichtet, der in neuen Pflichtenkreis gebannt ist:

„So lebe wohl! Du gönnst mir ja mein Glück;
Doch lispele leis', und gleich bin ich zurück."

An dieses Intermezzo im eigentlichsten Sinne schließt sich wieder Mummenschanztreiben in neuen Formen und Farben; aber in die sonnige Heiterkeit mischt sich jetzt — entsprechend den beiden nun im Mittelpunkt agierenden Persönlichkeiten Faust und Mephisto — symbolisch Zauberhaftes und zynisch Freches.

Das Blendwerk der leuchtenden Mammonsschätze entflammt die Menge zu ernster Begierde; ein neues Blendwerk, sprühende Flammen, scheuchen die tosenden, drängenden Scharen zurück, während der Geiz — Mephisto — aus der Maskenrolle, aber diesmal nicht aus der Satansrolle fallend, mit den Frauen derbste Maskenscherze treibt, gleich einem Pulcinell vom römischen Karneval. Diese Scherze aber, so bedenklich sie dem Herold erscheinen,

„Der Schalk erweist sich übelfertig,
Ich fürchte, daß er sich ergetzt,
Wenn er die Sittlichkeit verletzt,
Dazu darf ich nicht schweigsam bleiben“

sind harmlos im Vergleich zu einer neuen Erscheinung die sich ankündigt, die im Taumel ausgelassenster Lebensfreude Tod und Vernichtung in ihrem Schoß trägt, wenn auch wieder nur als Gaukelspiel. Die Worte Fausts:

„Er ahnet nicht, was uns von außen droht,
Laß ihn die Narrenteidung treiben,
Ihm wird kein Raum für seine Possen bleiben;
Gesetz ist mächtig, mächtiger ist Not“

beziehen sich natürlich zunächst auf den herandrängenden Maskenzug des großen Pan, in dessen Maske, der Menge unbekannt, der Kaiser selbst verborgen ist, und dessen jäher Übermut wenige Augenblicke später in grimmste Todesangst sich wandeln soll, indem das feuergefährliche Kostüm von Werg und Flachs und Hanf an der Flammenquelle des Truggoldschatzes Feuer fängt, und das Feuer Pan und sein Gefolge und den ganzen Saal zu verschlingen droht. — Aber so sehr ich immer wieder warnen möchte, zu viel symbolische Deutung in Worte und Handlungen hineinzulegen, so glaube ich doch, daß ähnlich wie bei dem Zwischenspiel mit dem Knaben Lenker, hier, wenn auch nicht Persönliches, wohl aber allgemein Politisches hineinspielt. Ich höre eine Resonnanz der großen politischen Umwälzungen und Erschütterungen, die Europa im

letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erfuhr, heraus, wenn Faust-Plutus das Wort spricht: „Gesetz ist mächtig, mächtiger ist Not." Nur darf man nicht, wie das so häufig geschieht, nun ein so aufblitzendes Symbol gleich festhalten und bis in alle Details ausbeuten und ausdeuten wollen, und gar das ganze wilde Flammengaukelspiel, das folgt, wo im Brand der Kaiser und die Seinen in tödlichste Gefahr geraten, auf die große Revolution oder gar auf eine ahnende Antizipation der Julirevolution deuten! Und vor allem würde ich es für verfehlt halten, als der große Pan mit seinem Gefolge naht und ein Gesang und Getümmel erschallt:

„Das wilde Heer, es kommt zumal
Von Bergeshöh' und Waldestal,
Unwiderstehlich schreitet's an:
Sie feiern ihren großen Pan.
Sie wissen doch was keiner weiß,
Und drängen in den leeren Kreis."

Den Worten Faustens:

„Ich kenn' euch wohl und euren großen Pan!
Zusammen habt ihr kühnen Schritt getan.
Ich weiß recht gut, was nicht ein jeder weiß
Und öffne schuldig diesen engen Kreis.
Mag sie ein gut Geschick begleiten!
Das Wunderlichste kann geschehn;
Sie wissen nicht, wohin sie schreiten,
Sie haben sich nicht vorgesehn"

einen andern Sinn unterzulegen, als den, daß er um das Geheimnis des großen Pan (daß es der Kaiser ist) weiß, und daß er die Gefahr, der sich diese Schar in dem engen Kreis bei den lodernden Flammen aussetzt, voraussieht und weiß. Das Flammengaukelspiel selbst aber, in dem der Kaiser und die Seinen vom Feuer erfaßt, rettungslos verloren erscheinen, ist Goethe wohl als poetisch grausiges Motiv unmittelbar nahe gebracht worden durch die schreckliche Katastrophe im Jahre 1810 beim Ballfest des Fürsten Schwarzenberg in Paris, und durch den Bericht über ein ebenso unglücklich ausgehendes Maskenfest am Hofe Karls IV. von Frankreich 1394, den Goethe aus Gottfrieds Chronik kannte.

Mit der Scheinkatastrophe und mit der Besänftigung des gespenstischen Elements ist das phantastisch-bunte Faschingsspiel beendet, das in seiner letzten Wendung den Zweck erfüllt hat, Faust als vielgewandten Magier am Kaiserhofe einzuführen.

Die folgende Szene „Lustgarten". „Morgensonne", in der wir Faust und Mephisto als zu Gnaden aufgenommene Fremdlinge unter dem Gefolge des Kaisers erblicken, eröffnet sofort die Perspektive auf ein ernsteres und reiches Gebiet der Tätigkeit. Gleich jenen Goldmachern und Nekromanten, den Cagliostro, Schröpfer und Konsorten, die noch zu Goethes Lebzeiten an den Fürstenhöfen als Inhaber geheimer Wissenschaften eine Rolle spielten und einen oft sehr bedenklichen Einfluß, wenn nicht auf die Politik, so doch auf die Finanz-

wirtschaft der Staaten gewannen, ist auch Faust im Begriff, sich Gunst und Vertrauen zu erringen durch ein Heilmittel für die kranken Finanzen: das Papiergeld. Laws Finanzoperationen und die Assignatenwirtschaft schweben dabei vor. Greift somit in der vor unsern Augen in packender Anschaulichkeit sich äußernder Wirkung des neuen Projekts ein Motiv, ernst und bedeutungsvoll für Fausts fernere Laufbahn nicht nur, sondern auch für die moderne Kulturentwickelung überhaupt, in den Gang des Dramas ein, so überrascht und erheitert zugleich der Bericht, den wir über die Vorgeschichte dieser Operation erfahren, weil er so ungemein charakteristisch für diesen Kronenträger ist: Mitten im buntesten Treiben des Karneval, im Maskenkostüm, hat der große Pan die Urkunde unterzeichnet, die eine solche Umwälzung hervorzubringen bestimmt ist.

Drittes Kapitel

Helenamotiv. Homunculus. Klassische Walpurgisnacht

Ist in den vorangegangenen Szenen der Grund gelegt zu Faustens Macht- und Vertrauensstellung am Kaiserlichen Hof, so bringt die folgende Szenengruppe uns wieder in den Kreis der persönlichen Erlebnisse Fausts. Goethe selbst hat einmal Eckermann gegenüber (6. Juni

1831) als den Schlüssel zu Fausts Rettung die Verse bezeichnet:

„Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen,
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen;
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die heilige Schar
Mit herzlichem Willkommen,"

und hinzugefügt: „in Faust selber eine immer reinere Tätigkeit bis ans Ende und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe."

Es ist klar, daß bei dieser sittlichen Läuterung des Faust, die den Grundgedanken und das Endziel des zweiten Teils bildet, gerade das Motiv, das Goethe im zweiten Teil dichterisch am meisten beschäftigte, das Helenamotiv, ein rein ästhetisches Problem darstellend, die ganze moderne Menschheit, die Verschmelzung des Romantischen mit der Antike symbolisierend, eine gewisse Hemmung und Verwirrung in den Plan und das Gefüge des Ganzen bringen mußte, sowohl an sich, wie durch den zur Versinnbildlichung dieser Idee ins Werk gesetzten komplizierten Apparat; vor allem auch dadurch, daß zur Versinnbildlichung des eigentümlich schönen, echt Goethischen Gedankens, daß Helena kein Höllengeist ist, sondern als Urbild antiker Schönheit im Orkus weilend durch die tiefe Sehnsucht und die Kraft der Begeisterung

zu neuem Leben ans Tageslicht gerufen wird, die klassische Walpurgisnacht als ein an sich organischer aber mit zahllosen unorganischen Elementen durchsetzter Bestandteil in die Dichtung eingeschaltet, eingearbeitet wurde.

Der Einfädelung und Durchführung des Helenamotivs ist also eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Der Kaiser und der Hof verlangen Helena und Paris „das Musterbild der Männer so der Frauen, in deutlichen Gestalten . . . . zu schauen". Es ist lediglich der abenteuerliche Nekromant Faust, der seinen Einfluß am kaiserlichen Hofe festigen will

„Erst haben wir ihn reich gemacht,
Nun sollen wir ihn amüsieren."

der in Mephisto dringt, diesen Wunsch zu erfüllen, dabei aber zu seinem Befremden bei Mephisto auf Widerstand stößt. Der romantisch-christliche Teufel hat mit dem Heidentum nichts zu tun, das ist eine andere Welt, zu der er wohl die Wege weiß, zu der er aber nicht selbst führen, geschweige denn, sie selbst betreten kann:

„Das Heidenvolk geht mich nichts an,
Es haust in seiner eignen Hölle;
Doch gibt's ein Mittel."

Und auf Faustens Drängen:

„Sprich und ohne Säumnis!"

fährt er zögernd mit sichtlichem Widerwillen fort:

„Ungern entdeck' ich höheres Geheimnis. —
Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit;

Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
Die Mütter sind es!

Faust (aufgeschreckt). Mütter!

Mephistopheles. Schaudert's dich?

Faust. Die Mütter! Mütter! — 's klingt so wunderlich!

Mephistopheles. Das ist es auch. Göttinnen, ungekannt
Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt.
Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen;
Du selbst bist schuld, daß ihrer wir bedürfen.

Faust. Wohin der Weg?

Mephistopheles. Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende. Bist du bereit? —
Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben,
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben.
Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?

Faust. Du spartest, dächt' ich, solche Sprüche;
Hier wittert's nach der Hexenküche,
Nach einer längst vergangnen Zeit.
Mußt' ich nicht mit der Welt verkehren?
Das Leere lernen, Leeres lehren? —
Sprach ich vernünftig, wie ich's angeschaut;
Erklang der Widerspruch gedoppelt laut;
Mußt' ich sogar vor widerwärtigen Streichen
Zur Einsamkeit, zur Wildernis entweichen,
Und um nicht ganz versäumt, allein zu leben,
Mich doch zuletzt dem Teufel übergeben.

Mephistopheles. Und hättest du den Ozean
durchschwommen,
Das Grenzenlose dort geschaut,
So sähst du dort doch Well' auf Welle kommen,
Selbst wenn es dir vorm Untergange graut.
Du sähst doch etwas, sähst wohl in der Grüne
Gestillter Meere streichende Delphine;
Sähst Wolken ziehen, Sonne, Mond und Sterne:
Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne,
Den Schritt nicht hören, den du tust,
Nichts Festes finden, wo du ruhst.

Faust. Du sprichst als erster aller Mystagogen,
Die treue Neophyten je betrogen;
Nur umgekehrt. Du sendest mich ins Leere,
Damit ich dort so Kunst und Kraft vermehre;
Behandelst mich, daß ich, wie jene Katze,
Dir die Kastanien aus den Gluten kratze.
Nur immer zu! wir wollen es ergründen,
In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden.

Mephistopheles. Ich rühme dich, eh' du dich
von mir trennst,
Und sehe wohl, daß du den Teufel kennst;
Hier diesen Schlüssel nimm.

Faust. Das kleine Ding!

Mephistopheles. Erst faß' ihn an und schätz'
ihn nicht gering!

Faust. Er wächst in meiner Hand! er leuchtet,
blitzt!

Mephistopheles. Merkst du nun bald, was man an ihm besitzt!
Der Schlüssel wird die rechte Stelle wittern;
Folg' ihm hinab! er führt dich zu den Müttern.
Faust (schaudernd). Den Müttern! Trifft's mich immer wie ein Schlag!
Was ist das Wort, das ich nicht hören mag?
Mephistopheles. Bist du beschränkt, daß neues Wort dich stört?
Willst du nur hören, was du schon gehört?
Dich störe nichts, wie es auch weiter klinge,
Schon längst gewohnt der wunderbarsten Dinge.
Faust. Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil;
Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure,
Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure.
Mephistopheles. Versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steige!
's ist einerlei. Entfliehe dem Entstandnen,
In der Gebilde losgebundne Reiche!
Ergetze dich am längst nicht mehr Vorhandnen!
Wie Wolkenzüge schlingt sich das Getreibe;
Den Schlüssel schwinge, halte sie vom Leibe!
Faust (begeistert). Wohl! fest ihn fassend, fühl' ich neue Stärke,
Die Brust erweitert, hin zum großen Werke."

Als Eckermann im Januar 1830 Goethe diese Szene vorlesen hörte, ergriff ihn, wie er erzählt, das Neue, Un=

gewohnte des Gegenstandes, sowie die Art und Weise, wie Goethe die Szene vortrug, wundersam, so daß er sich „ganz in die Lage des Faust versetzt fühlte, den bei der Mitteilung des Mephistopheles gleichfalls ein Schauer überläuft". Als er aber sich gedrungen fühlte Goethe über so vieles trotzdem Rätselhafte um Aufschluß zu bitten, da, erzählt er, habe dieser „in seiner gewöhnlichen Art" sich in Geheimnis gehüllt, „indem er mich mit großen Augen anblickte und nur die Worte wiederholte: Die Mütter! Mütter! 's klingt so wunderlich! Ich kann weiter nichts verraten, habe Goethe beigefügt, als daß ich bei Plutarch gefunden, daß im griechischen Altertum von Müttern als Gottheiten die Rede gewesen. Dies ist alles, was ich der Überlieferung verdanke, das übrige ist meine eigene Erfindung."

Marcellus Plutarch im Leben des Kapitel 20 erwähnt allerdings die Mütter flüchtig: „Engyium ist eine zwar nicht große, aber uralte Stadt in Sizilien und wegen der Erscheinung der Göttinnen, welche die Mütter heißen, berühmt."

Aber auch eine andere Stelle im Plutarch hat Goethe wahrscheinlich im Zusammenhang mit dieser im Sinne gehabt in der Schrift ‚De defectu oraculorum', wo er von der göttlichen Natur des Triangels spricht, und einmal im 22. Kapitel die Fläche innerhalb des Triangels als einen für alle Welten gemeinschaftlichen Herd bezeichnet, der „das Feld der Wahrheit" heiße. „In demselben liegen die Gründe, Gestalten und Urbilder aller der Dinge, die je existiert

haben und noch existieren werden, unbeweglich." Auf diese Beziehung weisen die Worte des Mephisto:

„Ein glühender Dreifuß tut dir endlich kund,
Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund.
Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn;
Die einen sitzen, andre stehn und gehn.
Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung,
Umschwebt von Bildern aller Kreatur;"

Ob in den späteren Worten des Mephisto auf Fausts Frage: „Wohin der Weg?"

„Kein Weg! In Unbetretene,
Nicht zu betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende,"

und vor allem

„Nichts wirst du sehen in ewig leerer Ferne,
Den Schritt nicht hören, den du tust,
Nichts Festes finden, wo du ruhst"

ein Anklang und Nachklang aus Plotinus Werk „De pulchritudine" — (Kapitel 8) zu finden, oder an Augustins Äußerung in den Bekenntnissen über den Weg zu Gott, wie Loeper will, laß ich dahingestellt, denn die Hauptsache bleibt doch nicht was Goethe hier gesagt hat, sondern was er sich unter diesen Bildern und Worten gedacht hat. Das ist aber sehr viel klarer und durchsichtiger, als es auf den ersten Blick und Klang scheinen mag. —

Zur Urzeugungsstätte alles Gewordenen, zu den „Müttern", muß Faust hinabsteigen, zu dem Urquell aller Schöpferkraft, (daher an sich dem Geist der Verneinung widerwärtig), zu dem auch die Dinge, nach dem Ablauf ihres Daseins in der Erscheinung, zurückkehren — „umschwebt von Bildern aller Kreatur" — um von dort die Urformen der beiden Gestalten Helena und Paris auf die Erde zu bringen. Nicht Trugbilder, sondern sie selbst, aber als Schatten, gewissermaßen die äußeren Hüllen ihres einstigen lebendigen „Ichs".

Zu diesem Urquell alles Werdens hinabzusteigen graut mit Recht Faust, es ist wie ein Frevel, daß der Geschaffene, ehe er sein Dasein erfüllt hat, zu dieser Zeugungsstätte zurückkehrt, und so erschüttert ihn selbst das Wort. Den Schlüssel aber, um diesen widernatürlichen Prozeß einzuleiten und zu vollenden gibt ihm der Geist des Widerspruchs von Anbeginn. Was er in Faustens Händen wirken wird, entzieht sich jedoch Mephistos Fassungs- und Ahnungsvermögen, weil hier Mächte ins Spiel kommen, die ihm wesensfremd und feindlich sind:

„Wenn ihm der Schlüssel nur zum besten frommt!
Neugierig bin ich, ob er wiederkommt."

In jener aus dem Jahre 1816 stammenden für Dichtung und Wahrheit bestimmten Planskizze des Faust, die ja schon im Eingang wesentlich von der letzten Fassung abwich, fehlt die ganze Idee mit den Müttern, und zwar offenbar, weil sie damals noch nicht konzipiert war.

Ebenso sind die Zwischenszenen, die hier zwischen Fausts Ausfahrt zu den Müttern und seiner Rückkehr liegen, die dort bestimmt sind, Faust für die „Vorbereitungen" Zeit zu lassen, in der letzten Fassung etwas anders gestaltet. Dort sollte Mephisto in den Szenen mit den Hofdamen und Pagen in Fausts Maske auftreten, hier bleibt er in seiner Rolle als „Kumpan" des Faust, der die Verzögerung des Schauspieles mit der Schwierigkeit der Vorbereitungen entschuldigt.

„Ist mein Kumpan doch deshalb weggegangen:
Er weiß schon, wie es anzufangen,
Und laboriert verschlossen still;
Muß ganz besonders sich befleißen,
Denn wer den Schatz, das Schöne, haben will,
Bedarf der höchsten Kunst, Magie der Weisen."

Auch das Folgende war ursprünglich anders gedacht; während jetzt Mephisto bei Beginn des Schauspiels die aus der ersten Szene ihm schon geläufige Rolle des Souffleurs und des Einbläsers übernimmt, im Souffleur-Kasten Platz nimmt und von dort aus, wie in der ersten Szene dem Astrologen die Worte, die er sagen soll, zuraunt, sollte er nach dem ursprünglichen Entwurf in Fausts Maske weiter im Zuschauerraum seine Scherze treiben; und die verschiedenen Urteile der Damen und Herren über Paris und Helenas Schönheit, bei denen „der verkappte Faust beiden Teilen recht gibt", sollten sich zu einer „sehr heiteren Szene" entwickeln. Faust selbst sollte während der Auf-

führung auch auf der Bühne nicht sichtbar werden. Vielmehr sollte über die Wahl einer dritten noch zu beschwörenden Erscheinung unter den Zuschauern keine Einigung zustande kommen, die herangezogenen Geister infolgedessen „unruhig werden"; „es erscheinen", heißt es, „mehrere bedeutende zusammen. Es entstehen sonderbare Verhältnisse, bis endlich Theater und Phantome zugleich verschwinden. Der wirkliche Faust, von drei Lampen beleuchtet, liegt im Hintergrund ohnmächtig. Mephisto macht sich aus dem Staube, man ahndet etwas von dem Doppeltsein, niemandem ist es wohl bei der Sache zumute."

Es springt sofort in die Augen, wie ungeheuer diese Szene in der letzten Fassung gewonnen hat. Früher ein Gaukelspiel, bei dem Faust ganz zurücktrat und nur durch allerlei äußere Mittel eine gewisse Stimmung des ahnungsvoll Grausigen zu erwecken versucht wurde. Jetzt ein inneres Erlebnis Fausts, das wir vom ersten bis zum letzten Augenblick in seiner Seele mit durchleben und in dem Faust bedeutend und ernst dominiert, den humoristisch-satirischen Reflexen zum Trotz, die in den Reden Mephistos und der Hofgesellschaft funkeln und blitzen. Nicht der geschickte Nekromant führt das Wort, sondern der Vermittler zweier Welten, dessen Augen sahen, was keines Menschen Auge noch gesehen:

Faust (großartig). In eurem Namen, Mütter, die ihr thront
Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt,

Und doch gesellig! Euer Haupt umschweben
Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben.
Was einmal war, in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort; denn es will ewig sein.
Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte,
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb' der Nächte.
Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht der kühne Magier auf;
In reicher Spende läßt er voll Vertrauen,
Was jeder wünscht, das Wunderwürdige schauen.

Die Ahnung des Doppeltseins, von der im ersten Entwurf die Rede ist als etwas Beunruhigendem, ist hier aus der lebendigen Vorstellung und Erfahrung der Mütter in großartige Anschaulichkeit umgesetzt, und um so gewaltiger wirkt dann der wilde Leidenschaftsparoxysmus, der den Beschwörer selbst beim Anblick erfaßt. Wir fühlen aus den Worten nicht nur die verzehrende Glut, sondern es strahlt aus ihm auch der Glanz einer innern höheren Lebensatmosphäre; Persönlichstes und Allgemein-Menschliches, Liebesrausch und tiefste Erfassung der Schönheit an sich als Kulturträgerin im höchsten Sinn klingt in wunderbar gewaltigem Akkord zusammen.

Faust. Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergossen?
Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?

Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!
Verschwinde mir des Lebens Atemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! —
Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne! —
Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.

Und zwischen diesen Kaskaden der Leidenschaft plätschert und rieselt das Trivialste des Trivialen, das Geschwätz der ewig Gleichgültigen und ewig Kleinlichen, die sich immer gleich bleiben darin, daß sie das Außerordentliche nicht einmal zu ahnen vermögen, gipfelnd in der Quintessenz: „Vom zehnten Jahr an hat sie nichts getaugt!" Und dann in gewaltigster dramatischer Steigerung, durch den Bruch der Illusion auf der Schattenbühne infolge Faustens Eingreifen schlägt plötzlich mitten in das gespenstische buhlerische Liebesleben die lebendige Leidenschaft; vergebens Mephistos beschwichtigende Warnung: „Machst du's doch selbst das Fratzengeisterspiel!"

Für Faust ist es eben kein Spiel mehr. Schein verwandelt sich in Sein:

Faust. Was Raub! Bin ich für nichts an dieser
Stelle!
Ist dieser Schlüssel nicht in meiner Hand!
Er führte mich, durch Graus und Wog' und Welle
Der Einsamkeiten, her zum festen Stand.

Hier faff' ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das große sich bereiten
So fern sie war, wie kann sie näher sein!
Ich rette sie, und sie ist doppelt mein.
Gewagt! Ihr Mütter! Mütter! müßt's gewähren!
Wer sie erkennt, der darf sie nicht entbehren.

Die Perspektive auf ein Helena-Drama ist eröffnet: Wir fühlen, daß neue Gewalten von Fausts Seele Besitz ergriffen haben, und daß die Katastrophe auf der kleinen Bühne, die ihn ohnmächtig zusammenbrechen läßt, nur Abbild und Vorbedeutung größerer und gewaltigerer Erschütterungen ist.

Um so überraschender wirkt der Eingang des zweiten Aktes, der an die alte Stätte von Fausts Leiden zurückführt. Welchem besonderen Zweck für den Plan des Ganzen, den Aufbau der Handlung diese Szenenreihe dient, die teils in Fausts altem Zimmer, teils in Wagners Laboratorium spielt, wird gleich zu berühren sein; wir werden sehen, daß sie ebenso wie die daran sich schließende klassische Walpurgisnacht kein anderes Ziel verfolgt, als die Erscheinung der Helena, als Lebendige dem Leben Wiedergegebene, vorzubereiten; sie knüpft also unmittelbar an die Ereignisse des ersten Aktes an, nimmt den Faden der letzten Szenen jenes auf, und spinnt ihn planmäßig weiter.

Also eine große Geschlossenheit der Handlung, trotz scheinbarer Sprunghaftigkeit und Willkür.

Zunächst hat Mephisto das Wort, und zwar wie ich

schon beim ersten Akt betonte, hier nicht so sehr als Teufel, als Verderber, denn als ein Gemisch von Zynismus und Humor, der stellenweise geradezu gemütlich wird. In dem Maße als die Handlung sich innerlich loslöst und befreit von dem Anschauungs- und Gestaltenkreis des ausgehenden Mittelalters, verliert ganz unwillkürlich der Teufel, der in der christlich-romantischen Ideenwelt wurzelt, seine dominierende dämonische Kraft. In dem Maß, als sich das Weltbild über Jahrtausende zu erweitern beginnt, erscheint dieses Schreckbild der mittelalterlichen Weltanschauung in dessen Bann sich die Seelen quälen, die mittelalterlichen Menschen sich bewegen, mehr wie eine notwendige Begleiterscheinung einer gewissen Phase in der Kulturentwicklung der ganzen Menschheit, und verliert damit das Grauenhaft-Widerwärtige, das ursprünglich ein Bestandteil seines Wesens war, und im ersten Teil, wenn auch nicht überall, zum Ausdruck kam. Der Teufel erscheint hier wieder mehr aus der Himmelsperspektive des Prologs gesehen, als Schalk, als Humorist, ein für die ganze Kulturentwicklung, wenn auch wider Willen förderliches und segensreiches Element, und die ganze Fülle des Goethischen Humors strahlt für den, der ihm hierher zu folgen vermag, im Herbstsonnenschein reifen Lebens, aus dieser Szene auf, strahlt aus vor allem — von dem Geist, der stets verneint.

Den in akademischen Angelegenheiten, wie sie die Verwaltung der Universität Jena mit sich brachte, Wohlbewanderten und mit Professorenart und -Unart hin-

länglich Vertrauten, meint man zu vernehmen, wenn's Mephisto gelüstet:

„Rauhwarme Hülle, die vereint,
Mich als Dozent noch einmal zu erbrüsten,
Wie man so völlig Recht zu haben meint.
Gelehrte wissen's zu erlangen,
Dem Teufel ist es längst vergangen."

Und noch köstlicher strahlt dieser Humor auf, namentlich wenn man dabei sich der Schülerszene im ersten Akt und ihres Tones entsinnt, in dem Gespräch mit dem Baccalaureus, „einem von dem Neusten, er wird sich grenzenlos erdreusten."

„Tor und Türe find' ich offen!
Nun da läßt sich endlich hoffen,
Daß nicht, wie bisher, im Moder,
Der Lebendige wie ein Toter
Sich verkümmre, sich verderbe,
Und am Leben selber sterbe.

Diese Mauern, diese Wände,
Neigen, senken sich zu Ende;
Und wenn wir nicht bald entweichen,
Wird uns Fall und Sturz erreichen.
Bin verwegen, wie nicht einer,
Aber weiter bringt mich keiner.

Doch was soll ich heut erfahren!
Wär's nicht hier, vor so viel Jahren,
Wo ich, ängstlich und beklommen,

War als guter Fuchs gekommen,
Wo ich diesen Bärtigen traute,
Mich an ihrem Schnack erbaute?

Aus den alten Bücherkrusten
Logen sie mir, was sie wußten,
Was sie wußten, selbst nicht glaubten,
Sich und mir das Leben raubten.
Wie? — Dort hinten in der Zelle
Sitzt noch einer dunkel-helle!

Nahend seh' ich's mit Erstaunen,
Sitzt er noch im Pelz, dem braunen,
Wahrlich, wie ich ihn verließ,
Noch gehüllt im rauhen Vließ!
Damals schien er zwar gewandt,
Als ich ihn noch nicht verstand;
Heute wird es nichts verfangen,
Frisch an ihn herangegangen!

Wenn, alter Herr, nicht Lethes trübe Fluten,
Das schiefgesenkte, kahle Haupt durchschwommen,
Seht anerkennend hier den Schüler kommen,
Entwachsen akademischen Ruten.
Ich find' Euch noch, wie ich Euch sah;
Ein andrer bin ich wieder da.

Mephistopheles. Mich freut, daß ich Euch hergeläutet,
Ich schätzt' Euch damals nicht gering;

Die Raupe schon, die Chrysalide deutet
Den künftigen bunten Schmetterling.
Am Lockenkopf und Spitzenkragen
Empfandet Ihr ein kindliches Behagen. —
Ihr trugt wohl niemals einen Zopf? —
Heut schau' ich Euch im Schwedenkopf.
Ganz resolut und wacker seht Ihr aus;
Kommt nur nicht absolut nach Haus.

Baccalaureus. Mein alter Herr! Wir sind am alten Orte;
Bedenkt jedoch erneuter Zeiten Lauf,
Und sparet doppelsinnige Worte!
Wir passen nun ganz anders auf.
Ihr hänseltet den guten treuen Jungen;
Das ist Euch ohne Kunst gelungen,
Was heutzutage niemand wagt.

Mephistopheles. Wenn man der Jugend reine Wahrheit sagt,
Die gelben Schnäbeln keineswegs behagt,
Sie aber hinterdrein nach Jahren
Das alles derb an eigner Haut erfahren,
Dann dünkeln sie, es käm' aus eignem Schopf;
Da heißt es denn: der Meister war ein Tropf.

Baccalaureus. Ein Schelm vielleicht! — denn welcher Lehrer spricht
Die Wahrheit uns direkt ins Angesicht?

Ein jeder weiß zu mehren wie zu mindern,
Bald ernst, bald heiter klug, zu frommen Kindern.

Mephistopheles. Zum Lernen gibt es freilich eine Zeit;
Zum Lehren seid Ihr, merk' ich, selbst bereit.
Seit manchen Monden, einigen Sonnen
Erfahrungsfülle habt Ihr wohl gewonnen.

Baccalaureus. Erfahrungswesen! Schaum und Duft!
Und mit dem Geist nicht ebenbürtig!
Gesteht! was man von je gewußt,
Es ist durchaus nicht wissenswürdig.

Mephistopheles (nach einer Pause). Mich deucht es längst. Ich war ein Tor,
Nun komm ich mir recht schal und albern vor.

Baccalaureus. Das freut mich sehr! da hör' ich doch Verstand;
Der erste Greis, den ich vernünftig fand!

Mephistopheles. Ich suchte nach verborgen-goldnem Schatze,
Und schauerliche Kohlen trug ich fort.

Baccalaureus. Gesteht nur, Euer Schädel, Eure Glatze
Ist nicht mehr wert, als jene hohlen dort?

Mephistopheles (gemütlich). Du weißt wohl nicht, mein Freund, wie grob du bist?

Baccalaureus. Im Deutschen lügt man, wenn
man höflich ist.

Mephistopheles (der mit seinem Rollstuhle immer näher ins Proscenium rückt, zum Parterre).
Hier oben wird mir Licht und Luft benommen;
Ich finde wohl bei euch ein Unterkommen?

Baccalaureus. Anmaßlich find' ich, daß zur
schlechtsten Frist
Man etwas sein will, wo man nichts mehr ist.
Des Menschen Leben lebt im Blut, und wo
Bewegt das Blut sich wie im Jüngling so?
Das ist lebendig Blut in frischer Kraft
Das neues Leben sich aus Leben schafft.
Da regt sich alles, da wird was getan,
Das Schwache fällt, das Tüchtige tritt heran,
Indessen wir die halbe Welt gewonnen,
Was habt Ihr denn getan? Genickt, gesonnen,
Geträumt, erwogen, Plan und immer Plan.
Gewiß! Das Alter ist ein kaltes Fieber
Im Frost von grillenhafter Not;
Hat einer dreißig Jahr vorüber,
So ist er schon so gut wie tot.
Am besten wär's euch zeitig tot zu schlagen."

Auf dieses Zwiegespräch trifft so recht eigentlich jener Grabbesche Titel zu: „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung." Alles klingt an: persönlichste Erfahrung nicht immer freundlicher Art mit jenem jung-deutschen

Wesen, wie es auf deutschen Universitäten nach den Befreiungskriegen oft in grotesken Formen in die Erscheinung trat, und im „Absoluten", das heißt in der Spekulation, über das unbedingt von jeder Bedingtheit alles Endlichen Losgelöste, sich verlor und verrannte in nebelhafte Hirngespinste.

„Ganz resolut und wacker seht ihr aus,
Kommt nur nicht absolut nach Haus,"

sagt Mephisto, — daneben aber und mehr ein aller zeitlichen Beschränktheit und Besonderheit Entrücktes aus dem Kampf der Generationen miteinander. Die junge grüne Weisheit des aus dem Stadium kritikloser, dumpfstaunender Bewunderung vor der Weisheit des Alters befreiten Neophyten, der es nun zu wissen glaubt:

„Aus den alten Bücherkrusten
Logen sie mir, was sie wußten,
Was sie wußten, selbst nicht glaubten
Sich und mir das Leben raubten."

der: „Erfahrungswesen! Schaum und Dust" ist!

„Und mit dem Geist nicht ebenbürtig!
Gesteht! was man von je gewußt,
Es ist durchaus nicht wissenswürdig."

und die schließlich in dem Schlusse gipfelt:

„Das Alter ist ein kaltes Fieber
Im Frost von grillenhafter Not;
Hat einer dreißig Jahr vorüber,

So ist er schon so gut wie tot.

Am besten wär's, euch zeitig tot zu schlagen."

um von der Negation zur Position übergehend das uralte und immer neue, ewig falsche, und doch allein, weil es den Glauben an sich selbst enthält, den Sieg verbürgende Programm jeder Jugend in hinreißendem Überschwang zu formulieren:

„Dies ist der Jugend edelster Beruf!
Die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf;
Die Sonne führt' ich aus dem Meer herauf;
Mit mir begann der Mond des Wechsels Lauf;
Da schmückte sich der Tag auf meinen Wegen,
Die Erde grünte, blühte mir entgegen;
Auf meinen Wink, in jener ersten Nacht,
Entfaltete sich aller Sterne Pracht.
Wer, außer mir, entband euch aller Schranken
Philisterhaft einklammernder Gedanken?
Ich aber frei, wie mir's im Geiste spricht,
Verfolge froh mein innerliches Licht,
Und wandle rasch, im eigensten Entzücken,
Das Helle vor mir, Finsternis im Rücken."

Es ist, als ob dieser Jugend in all ihrer Torheit selbst der Teufel nicht widerstehen könnte. Es ist was Wahres dran auch in anderm Sinn als wie es der Sprecher meint: „Wenn ich nicht will, so darf kein Teufel sein." Und wenn dazu auch der Teufel beiseite bemerkt: „Der Teufel stellt dir nächstens doch ein Bein," so klingt doch sein Abschied von dieser Jugend aus einer ganz anderen

Tonart als damals: „Folg' nur dem alten Spruch" rc. Es ist kein Teufel mehr, der dieser davonstürmenden Jugend nachruft: „Original fahr' hin in deiner Pracht." Es ist Weisheit des erfahrenen Alters, das hier in überlegenem Spott zu Worte kommt:

„Wie würde dich die Einsicht kränken:
Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken,
Das nicht die Vorwelt schon gedacht? —"

Und es ist auch nicht mehr die Spur von dem Geist, der stets verneint, wenn dieser ironische Skeptiker schließlich eigner Jugend gedenkend in Frankfurter Dialekt verfallend spricht:

„Doch sind wir auch mit diesem nicht gefährdet,
In wenig Jahren wird es anders sein:
Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
Es gibt zuletzt doch noch 'e Wein!"

Auch hier sehen wir also, wie vor einem frischen Lufthauch die Spukgestalten des in der Dumpfheit gebundenen Menschen verschwinden, und vor tatfroher Jugend selbst den Zerstörergeist ein Frühlingsahnen überläuft.

Dies war aber nur der Einleitungsakkord zu der Szene im Laboratorium, wo wir unserem alten Freund Wagner wieder begegnen; er ist zwar der alte geblieben, dürftig, eng und phantasie- und gemütlos wie nur je, aber seinen Händen ist doch eine wichtige Aufgabe zugefallen, die er allerdings nicht würde lösen können, wenn nicht ein wenig Höllenkunst ihm zu Hilfe käme. Er steht ganz auf der Höhe seiner Weisheit, wenn er, der Feind der Natur,

der Feind von allem Rohen, es schließlich so herrlich weit gebracht hat im Laufe der Jahre, den natürlichen Zeugungsprozeß durch Kunst zu ersetzen:

„. . . wie sonst des Zeugen Mode war,
Erklären wir für eitel Possen.
Der zarte Punkt, aus dem das Leben sprang,
Die holde Kraft, die aus dem Innern drang
Und nahm und gab, bestimmt sich selbst zu zeichnen,
Erst Nächstes, dann sich Fremdes anzueignen,
Die ist von ihrer Würde nun entsetzt;
Wenn sich das Tier noch weiter dran ergötzt,
So muß der Mensch mit seinen großen Gaben
Doch künftig reinern, höhern Ursprung haben. (Zum Herd gewendet.)
Es leuchtet! seht! — Nun läßt sich wirklich hoffen,
Daß, wenn wir aus viel hundert Stoffen
Durch Mischung — denn auf Mischung kommt es an —
Den Menschenstoff gemächlich komponieren,
In einem Kolben verlutieren
Und ihn gehörig kohobieren,
So ist das Werk im stillen abgetan. (Wieder zum Herd gewendet.)
Es wird! die Masse regt sich klarer!
Die Überzeugung wahrer, wahrer!
Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren."

Die nachdenkliche Bemerkung Mephistos:

„Wer lange lebt, hat viel erfahren,
Nichts Neues kann für ihn auf dieser Welt geschehn;
Ich habe schon in meinen Wanderjahren
Kristallisiertes Menschenvolk gesehn,"

hat merkwürdigerweise den Auslegern viel Schwierigkeiten bereitet, während doch die einfachste und natürlichste Lösung so nahe liegt: Kristallisierte Menschen, das heißt Wesen, die so verkünstelt und verknöchert sind, daß sie nicht wie Wesen von Fleisch und Blut, sondern wie chemische Retortenprodukte erscheinen, trifft man in einem langen Leben gar nicht so selten. Die Sorte ist viel verbreiteter als man denkt. Schwieriger ist schon die andere Frage, was ist's mit diesem künstlichen Menschen hier, den Wagner braut, mit dem Homunculus.

In dem übermütigen Produkt Friedrich Vischers „Der Tragödie drittem Teil" Faust v. Deutobold Allegoriewitsch Mystificinsky, jener satirisch parodistischen Dichtung, die ihre Spitze teils gegen den Inhalt des zweiten Teils selbst, teils und vor allem gegen seine geistlosen und verschrobenen Ausleger richtet, ist Faust bekanntlich zur Sühne für seine Missetat an Gretchen noch einer Art Läuterung unterworfen: er muß den Himmelsknaben den zweiten Teil des Faust erklären. Und da hören wir folgende Erklärung, die Faust den trotz ihrer himmlischen Verklärung recht gottlosen Rangen vorliest, als Quintessenz der Auslegerweisheit: „Der Homunculus, das

von meinem früheren Famulus Wagner auf chemischem Wege verfertigte Menschlein, ist einerseits die geistlose Gelehrsamkeit, welche Schätze des Wissens zwar sammelt, aber nicht in lebendigen geistigen Besitz zu verwandeln weiß, andrerseits aber ebenso sehr das besonnene, in selbstbewußter Kraft ahnungsvoll nach dem idealen Schönen hingerichtete Streben, die Liebe zum Schönen, die dem Menschen voranleuchten muß, wenn er das Land der Schönheit suchen und finden soll, übrigens endlich, da seine Phiole am Muschelwagen der Galathea zerbricht" weiter kommt er nicht, weil er unterbrochen wird; er fügt dann später aus seinem Manuskript „was ich aus etwa zehn Kommentatoren abgeschrieben", noch hinzu, „zugleich eine äußerst tiefsinnige Anspielung auf den Vulkanismus". Als er aber diese Weisheit seinen Schülern vergeblich abfragt, und selbst aus dem Kopf eine Definition zu geben versucht, da antwortet ihm der frechsten einer: „Erlaubt, mir scheint, ihr wißt es selber nicht." Und Faust spricht für sich: „Du ahnungsvoller Schlingel du!"

Das ist sehr lustig und witzig gedacht und gesagt, aber mit einem schlechten oder guten Witz ist doch solch eine Goethische Idee nicht abgetan, wenn sie auch noch so toll durch Auslegerfäuste verzerrt und verdreht und verschroben worden ist. Was ist's also mit ihm. Natürlich muß man, um diese Frage zu beantworten, nicht nur die Szene der Einführung des Homunculus, sondern die ganze weitere Entwicklung im Zusammenhange des Ganzen bis

er am Muschelwagen der Galathea zerschellt, zusammenfassen.

Der Vater der Idee vom Homunculus, vom künstlich chemisch destillierten Menschen ist Paracelsus, der im ersten Buche seiner Schrift der generatione rerum, eine ausführliche Anweisung dazu gibt und zugleich erzählt, das Wesentliche, worin sich diese Homunculi von den natürlichen Menschen unterschieden, sei ihre Kleinheit und eine ganz auffallende Begabung für Geheimkünste. „Denn durch Kunst überkommen sie ihr Leben, durch Kunst überkommen sie Leib, Fleisch, Bein und Blut, durch Kunst werden sie geboren, darumb so wird ihnen die Kunst eingeleibt und angeboren."

Diese Idee fand also Goethe bei seinen alchimistischen Studien bei Paracelsus vor. Es ist ein Wesen höherer Gattung im Geistigen; die Kunst, die auf seine Bereitung verwendet worden, erscheint bei ihm in gesteigerter Potenz. Er besitzt ein intuitives Ahnungsvermögen, das ihn befähigt, weiter über den Kreis hinaus zu fühlen und zu wittern, in dem und aus dem er entstanden ist. Das ist die ruhende Idee des Homunculus, wie sie Goethe vorfindet und wie sie nun seine Phantasie zu umspielen beginnt. Seine Phantasie in jener eigentümlichen Mischung von Humor und symbolisierender Phantastik, wie sie dem alternden Goethe mehr und mehr zur natürlichen Ausdrucksform seiner Dichtung wird. Dann äußert ein Erlanger Professor, Johann Jakob Wagner, ein Philosoph, in seinen öffentlichen Vorlesungen die Ansicht,

es müsse gelingen, Menschen durch Kristallisation zu bilden. Ich möchte annehmen, daß dies der Keim ist der Idee, Wagner wieder einzuführen und zum Urheber des Homunculus zu machen. Mit Recht hat auch einmal jemand gesagt, die ganze Figur des Homunculus sei „ein verkörperter Witz", Witz, hier im höchsten und feinsten Sinne gefaßt.

Aus dieser witzigen Phantasie vom künstlichen Menschen also, der auf mechanischem Wege zustande gebracht ist, dessen geistiger Erzeuger die verkörperte Pedanterie ist, der daher in seiner künstlich sublimen Existenz nicht nur körperlich kleiner und zarter, sondern auch geistig feiner konstruiert ist als sein Erzeuger, entwickelt sich offenbar nun die Idee, sie frei gestaltend zu einer bestimmten Funktion im Getriebe des dramatischen Kunstwerks zu verwerten.

Und weil im Homunculus der ideale Gehalt der Bestrebungen und der Bildung seiner Zeit konzentriert erscheint, erscheint e r berufen auf jener Wanderung, die Faust unternehmen will in die Welt der Antike, um Helena, das Urbild antiker Schönheit zum Leben zu erwecken, als Führer und Bahnweiser zu dienen. Geht es doch in eine Welt, in der Mephistos Wissen und Künste versagen. Und mit dieser ihm zugedachten Funktion kommt auch ein reizvolles poetisches Element in die symbolische Gestalt; es ist die Idee des Strebens nach höchster Schönheit, einstweilen eingeschlossen noch in die Phiole, die nicht nur vorleuchtet, sondern die nun auch selbst, je näher sie den Dingen und Vorstellungen kommt, die sie bisher nur in Sehnsucht und Ahnung erfaßt, selbst zu einem

eignen selbständigen Leben erweckt wird. Es erwacht in ihr die tiefe Sehnsucht, aus dem Kreis, in den Kunst sie gebannt hat, auch körperlich herauszutreten, eins zu werden mit der Welt, in der ihre Seele lebt, im eigentlichsten Sinne des Wortes zu „entstehen", das heißt, selbst ein Lebenskeim zu werden, der lebendig fortwirkend im All wieder selbst neues Leben spendet, also nicht nur Bilder von Ideen, sondern Ideen selbst schafft.

„Ich schwebe so von Stell' zu Stelle,
Und möchte gern im besten Sinn entstehen,
Voll Ungeduld mein Glas entzwei zu schlagen."

Immer stärker und gewaltiger leuchtet das innere Licht der Sehnsucht: Eins zu sein mit allem, was lebt. In den Felsbuchten des ägäischen Meeres, in einer Welt idealischer Lebensfreude und reiner Daseinsschönheit, wie sie uns im Bilde, aus Goethes Phantasie befruchtet, nachmals Böcklin nahe gebracht hat, im Meer, das für Goethe als ausgesprochenem Neptunisten, Quell alles Lebens und damit aller Schönheit ist, zerschellt das einengende Gefäß am leuchtenden Muschelwagen der Galathea; die Schale zerbricht, das innere Licht der Sehnsucht wird frei, zerfließt ins All und spendet nun als mit zum Ganzen wirkende Kraft neue Keime organischen Lebens und höchster Schönheit. Er ist „entstanden".

Zunächst aber müssen wir nun uns noch einmal zu dem Augenblick zurückwenden, wo der Homunculus in Wagners Laboratorium zuerst in die Erscheinung tritt,

und durch sein Sehen dessen, was der schlafende Faust träumt:

„Schön umgeben! — Klar Gewässer
Im dichten Haine; Frau'n, die sich entkleiden,
Die allerliebsten! — Das wird immer besser.
Doch eine läßt sich glänzend unterscheiden,
Aus höchstem Helden-, wohl aus Götterstamme.
Sie setzt den Fuß in das durchsichtige Helle;
Des edlen Körpers holde Lebensflamme
Kühlt sich im schmiegsamen Kristall der Welle. —
Doch welch Getöse rasch bewegter Flügel,
Welch Sausen, Plätschern wühlt im glatten Spiegel?
Die Mädchen fliehn verschüchtert; doch allein
Die Königin, sie blickt gelassen drein,
Und sieht, mit stolzem, weiblichem Vergnügen,
Der Schwäne Fürsten ihrem Knie sich schmiegen,
Zudringlich zahm"

— Leda mit dem Schwan — sofort beweist, daß er ein Geist aus andrer Sphäre und andrem Stoff ist als Mephisto. „Ich sehe nichts," sagt Mephisto und spöttisch erwidert die Stimme aus der leuchtenden Phiole:

„Das glaub' ich, du aus Norden,
Im Nebelaltar jung geworden,
Im Wust von Rittertum und Pfäfferei,
Wo wäre da dein Auge frei!
Im Düstern bist du nur zu Hause."

Hier erscheint also Mephisto ganz eigentlich als Repräsen-

tant der Dumpfheit und Gebundenheit der mittelalterlichen Welt im Gegensatz zur sonnigen Heiterkeit und frohen Sinnlichkeit der Antike.

Und ähnlich wie Goethe selbst in seinen Briefen aus Italien die Unerträglichkeit des im Norden auf seinen Sinnen und Gemütsleben lastenden Druckes und die Befreiung davon im Süden immer wieder ausspricht, so sucht hier der ahnende Homunculus, der sich selbst in dem verbräunten gotischen Gemäuer ohne Luft und Licht beengt fühlt, das einzige Heil für Faust, ihn „zu seinem Elemente", das heißt in die Atmosphäre zu bringen, in der seine Träume zur Wahrheit werden, und seine Seele frei:

„Jetzt eben, wie ich schnell bedacht,
Ist klassische Walpurgisnacht."

Und Mephisto, der seinen Brockenkünsten nicht mehr traut, da hier „Heidenriegel vorgeschoben" sind, das heißt, antike Welt und Lebensanschauung, mit der er als Produkt des Christentums nichts gemein hat, allein in Betracht kommt, überläßt gern dem neuen spiritus familiaris, an dessen Entstehung er durch seine Anwesenheit selbst Anteil hat, der aber ihm ebenso wie Wagner sofort geistig über den Kopf gewachsen ist

„Am Ende hängen wir doch ab,
Von Kreaturen, die wir machten!"

die Führung auf jenem Boden:

„An großer Fläche fließt Peneios frei,
Umbuscht, umbäumt, in still und feuchten Buchten;

Die Ebne dehnt sich zu der Berge Schluchten, —
Und oben liegt Pharsalus, alt und neu."

Die pharsalischen Felder sind das nächste Reiseziel. Noch einmal wie vor Zeiten, muß der Zaubermantel Faust aus der Enge entführen, diesmal im Traum. Homunculus, Sinnbild der Sehnsucht, schwebt leuchtend voran.

Die klassische Walpurgisnacht nun, die den Inhalt der zweiten und größeren Hälfte des zweiten Aktes bildet, und die wieder in vier große Szenengruppen: Pharsalische Felder, Peneios umgeben von Gewässern und Nymphen, Am oberen Paneios, Felsbuchten des ägäischen Meeres sich gliedert, hat in der Walpurgisnacht des ersten Teils ihr Vorbild.

Sie gleicht ihr merkwürdigerweise auch darin, daß sie, obwohl sie jenen strafferen künstlerischen Aufbau, den ich als charakteristisch für den zweiten Teil ja schon hervorhob, aufweist, gleich jener der eigentlichen dramatischen Pointe entbehrt, das heißt, diese ist wohl darin enthalten, aber nicht herausgearbeitet. Ebenso, wie in der ersten Walpurgisnacht mit dem Intermezzo das Ganze endet und die scène à faire, nämlich die im Paralipomenon vorgesehene Schlußszene, wo Faust wirklich Gretchens Schicksal erfährt, unterdrückt ist, ebenso ist hier die scène à faire, das heißt diejenige, in der Faust von Proserpina die Helena wieder erlangt, ebenfalls nicht ausgeführt, im Entwurf stecken geblieben; wir begleiten Faust nur bis an die Schwelle des Totenreiches, und daß und wie seine Mission erfolgreich gewesen, erfahren wir nur

durch die tatsächlichen Vorgänge des dritten Aktes, während die Walpurgisnacht selbst ihren äußeren Abschluß erhält in der Vollendung des Schicksals des Homunculus, also einer Episodenfigur und Episodenhandlung.

Im übrigen ist gerade die klassische Walpurgisnacht, so bunt und wild verworren sie sich auf den ersten Blick darstellt, ein in sich sorgfältig durchgearbeitetes, auf planmäßigem Aufbau beruhendes Kunstwerk, dessen reine künstlerische, namentlich auch theatralische Wirkung nur beeinträchtigt ist, einmal durch den ungeheuren mythologischen Apparat, der dem Leser, der nicht Fachmann ist, in Namen und Anspielungen auf Schritt und Tritt Rätsel aufgibt, und dann durch jene willkürliche künstlerische Laune, von der ich früher sprach, die Goethe hier eine drastisch-symbolische Veranschaulichung seiner naturwissenschaftlichen Ansichten über Neptunismus und Vulkanismus unorganisch einsprengen ließ.

Eine kurze Zusammenfassung der Hauptszenen der Walpurgisnacht mag das veranschaulichen.

Auf den pharsalischen Feldern in den Umgebungen des Olymps, welche überhaupt die Wiege der ältesten griechischen Götterdichtung waren, in den Regionen der Titanomachie, wo nachmals die Kentaurenschlacht sich abspielt, auf dem Boden, wo Cäsar den Pompejus schlug, regt sich eben am Jahrestag dieser letzten historischen Schlacht, die den Untergang der Freiheit der klassischen Welt in des Dichters Augen bedeutet, wie in der Walpurgisnacht auf dem Brocken das ganze Geisterwesen des klassischen Altertums

in festlich bewegter Versammlung. Aber nicht als Hexen- und Zaubervolk wie dort, sondern wie eine Schattenwelt großer Vergangenheit, in die Fabelwelt uralter Anfänge der Menschheit zurückreichend. Das Zauberwesen Erichtho, jene thessalische Zauberin, einst von Sextus Pompejus vor der Schlacht über den Ausgang befragt, eröffnet wie ein Prolog ein Chor in finstrer Nacht:

Erichtho. Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
Tret' ich einher, Erichtho, ich die düstere;
Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
Im Übermaß verlästern . . . Endigen sie doch nie
In Lob und Tadel . . . Überbleicht erscheint mir schon
Von grauer Zelten Woge weit das Tal dahin,
Als Nachgesicht der sorg- und grauenvollsten Nacht.
Wie oft schon wiederholt sich's! Wird sich immerfort
Ins Ewige wiederholen . . . Keiner gönnt das Reich
Dem andern; dem gönnt's keiner, der's mit Kraft erwarb
Und kräftig herrscht. Denn jeder, der sein innres Selbst
Nicht zu regieren weiß, regierte gar zu gern
Des Nachbars Willen, eignem stolzem Sinn gemäß;
Hier aber ward ein großes Beispiel durchgekämpft:
Wie sich Gewalt Gewaltigerm entgegenstellt,
Der Freiheit holder, tausendblumiger Kranz zerreißt,
Der starre Lorbeer sich ums Haupt des Herrschers biegt,
Hier träumte Magnus früher Größe Blütentag;
Dem schwanken Zünglein lauschend, wachte Cäsar dort

Das wird sich messen. Weiß die Welt doch, wem's
gelang.

Wachtfeuer glühen, rote Flammen spendende;
Der Boden haucht vergoss'nen Blutes Widerschein,
Und, angelockt von seltnem Wunderglanz der Nacht,
Versammelt sich hellenischer Sage Legion.
Um alle Feuer schwankt unsicher, oder sitzt
Behaglich, alter Tage fabelhaft Gebild . . .
Der Mond, zwar unvollkommen, aber leuchtend hell,
Erhebt sich, milden Glanz verbreitend überall;
Der Zelten Trug verschwindet, Feuer brennen blau

Doch, über mir! welch unerwartet Meteor?
Es leuchtet und beleuchtet körperlichen Ball.
Ich wittre Leben. Da geziemen will mir's nicht,
Lebendigem zu nahen, dem ich schädlich bin;
Das bringt mir bösen Ruf und frommt mir nicht.
Schon sinkt es nieder. Weich' ich aus mit Wohlbe-
dacht!

Die Luftfahrer erscheinen. Faust erst jetzt, wo er den Boden berührt aus dem Zauberschlaf erwachend, mit der Frage: „Wo ist sie?" „Wüßten's nicht zu sagen," erwidert Homunculus,

„Doch hier wahrscheinlich zu erfragen.
In Eile magst du, eh' es tagt
Von Flamm zu Flamme spürend gehen:
Wer zu den Müttern sich gewagt,
Hat weiter nichts zu überstehen."

So treten die drei die Wanderung an, Faust Helenas Spur suchend, Mephisto auf Abenteuer erpicht, Homunculus zwischen ihnen hin und her leuchtend und Wege weisend durch Licht und Getöne und dabei seine eignen Zwecke verfolgend.

Faust, der beim Betreten des klassischen Bodens zu neuem Leben erwacht ist, macht sich allein auf den Weg:

„Wo ist sie? Frage jetzt nicht weiter nach.
War's nicht die Scholle, die sie trug,
Die Welle nicht, die ihr entgegen schlug,
So ist's die Luft, die ihre Sprache sprach,
Hier wie ein Wunder, hier in Griechenland.
Ich fühlte gleich den Boden, wo ich stand.
Wie mich, den Schläfer, frisch ein Geist durchglühte,
So steh' ich, ein Antäus an Gemüte.
Und find' ich hier das Seltsamste beisammen,
Durchforsch' ich ernst dies Labyrinth der Flammen."

Während er sich im Dunkel verirrt, beginnt Mephisto neugierig lüstern die Wanderung durch die Spuk- und Fabelwelt. Hier auf antikem Boden schrumpft er wieder zusammen zu dem Inbegriff nordisch-mittelaltlicher Beschränktheit und Enge, die durch die Nacktheit chokiert wird:

„Zwar sind auch wir von Herzen unanständig,
Doch das Antike find' ich zu lebendig;
Das müßte man mit neustem Sinn bemeistern,
Und mannigfaltig modisch überkleistern . . . ."

Und dabei befindet er sich einstweilen nur noch der vorhellenischen Fabelwelt gegenüber, den Greifen, den wunderbaren goldgrabenden Ameisen, von denen Herodot erzählt, denen das Fabelvolk der Arimaspen, die mit Greifen Krieg führen, ihr Gold geraubt hat. In das grotesk Phantastische mischt sich Bedeutendes: aus den Worten der Sphinx klingt geheimnisvoller Ton uralter Weisheit. Auch das fremde Element, Mephisto, das die Greife als widrig abwehren, erkennen sie sofort und geben ihm im Rätsel sein eignes Wesen zu raten:

„Dem frommen Manne nötig wie dem bösen;
Dem ein Plastron, asketisch zu rapieren,
Kumpan dem andern, Tolles zu vollführen,
Und beides nur, um Zeus zu amüsieren."

Eine Auffassung des Teufels ins Griechische übertragen, die nebenbei genau der Wesensbestimmung Satans im Prolog im Himmel entspricht:

„Du magst nur immer bleiben,
Wird's dich doch selbst aus unsrer Mitte treiben;
In deinem Lande tust dir was zugute,
Doch, irr ich nicht, hier ist dir schlecht zumute."

Während so Mephisto aller zur Schau getragenen Frechheit zum Trotz sich unter diesen Formen und Gestalten unbehaglich fühlt, schwelgt Faust, der sich wieder zu ihm gesellt, im Anblick der mythischen Gestalten; machen sie ihm doch die ganze Vergangenheit lebendig:

„Wie wunderbar! das Anschaun tut mir Gnüge,
Im Widerwärtigen große tüchtige Züge.
Ich ahne schon ein günstiges Geschick;
Wohin versetzt mich dieser ernste Blick? (Auf die Sphinxe deutend.)
Vor solchen hat einst Ödipus gestanden; (Auf die Sirenen deutend.)
Vor solchen krümmte sich Ulyß in hänfnen Banden; (Auf die Ameisen deutend.)
Von solchen ward der höchste Schatz gespart; (Auf die Greise deutend.)
Von diesen treu und ohne Fehl bewahrt.
Vom frischen Geiste fühl' ich mich durchdrungen;
Gestalten groß, groß die Erinnerungen!"

Und wie das nun auch wirklich eigentümlich lebendig wird! Auf die Frage: „Hat eins der Euren Helena gesehn?" schallt die Antwort der Sphinxe:

„Wir reichen nicht hinauf zu ihren Tagen,
Die letzesten hat Herkules erschlagen.
Von Chiron könntest du's erfragen;
Der sprengt herum in dieser Geisternacht,
Wenn er dir steht, so hast du's weit gebracht."

Während so Faust vor den Lockungen der Sirenen unbeirrt, nach diesem gegebenen Ziele zu suchen beginnt, findet sich Mephisto, dem unter dem Gekrächz der Stymphaliden und dem Zischen der Köpfe der lernäischen Schlange — wir befinden uns also im „Milieu" des Herkules — etwas un=

behaglich geworden, durch die Erscheinung der Lamien oder Empusen, der buhlerischen Gespenster, mit Lächeln und frechen Stirnen, zu verwegenen, lüsternen Liebesabenteuern komisch gereizt, und mischt sich unter wohlwollender Zustimmung der Sphinxe unter den wilden Schwarm, der ihn aus dieser ältesten mythologischen Atmosphäre entführt.

Die Szene wandelt sich, wir befinden uns am unteren Peneios, der selbst personifiziert, umgeben von Gewässern und Nymphen erscheint. Hier ist die Gegend, in der Chiron schweift, und hier begegnen wir Faust wieder. Aus dem flüsternden Schilf, dem Wellengeriesel tönt „ein menschenähnlich Lauten“:

„Scheint die Welle doch ein Schwätzen,
Lüftlein wie — ein Scherzergetzen.“

Aber den lockenden Stimmen, die zum Schlummer laden, erwidert er staunender Freude voll:

„Ich w a ch e ja! O laßt sie walten
Die unvergleichlichen Gestalten
Wie sie dorthin mein Auge schickt.
So wunderbar bin ich durchdrungen!
Sind's Träume? Sind's Erinnerungen?
Schon einmal warst du so beglückt.
Gewässer schleichen durch die Frische
Der dichten, sanft bewegten Büsche,
Nicht rauschen sie, sie rieseln kaum;
Von allen Seiten hundert Quellen

Vereinen sich im reinlich hellen,
Zum Bade flach vertieften Raum.
Gesunde junge Frauenglieder
Vom feuchten Spiegel doppelt wieder
Ergetztem Auge zugebracht!
Gesellig dann und fröhlich badend,
Erdreistet schwimmend, furchtsam watend;
Geschrei zuletzt und Wasserschlacht.
Begnügen sollt ich mich an diesen,
Mein Auge sollte hier genießen,
Doch immer weiter strebt mein Sinn.
Der Blick dringt scharf nach jener Hülle,
Das reiche Laub der grünen Fülle
Verbirgt die hohe Königin.
Wundersam! auch Schwäne kommen
Aus den Buchten hergeschwommen,
Majestätisch rein bewegt.
Ruhig schwebend, zart gesellig,
Aber stolz und selbstgefällig
Wie sich Haupt und Schnabel regt . . .
Einer aber scheint vor allen
Brüstend kühn sich zu gefallen,
Segelnd rasch durch alle fort;
Sein Gefieder bläht sich schwellend,
Welle selbst, auf Wogen wellend,
Dringt er zu dem heiligen Ort . . .
Die andern schwimmen hin und wieder
Mit ruhig glänzendem Gefieder,

Bald auch in regem prächtigen Streit
Die scheuen Mädchen abzulenken,
Daß sie an ihren Dienst nicht denken,
Nur an die eigne Sicherheit."

Wieder glaubt er die Gegend zu erblicken, die er im Traum gesehen, des Flusses Gestade 2c.

Und schon naht Chiron, der Ersehnte selbst. Faust sitzt auf, ein seltsames Gespräch mit dem Fabelwesen beginnt. Die ganze griechische Mythenwelt wird lebendig, nicht in Worten, nicht in Umrissen, sondern in runden Formen; die Argonauten tauchen auf und das Ganze gipfelt in der wundervollen Schilderung des Herkules, aus der die ganze Poesie und Kraft dieses Zeussohnes Einem entgegenleuchtet. Auf Fausts Frage: „Von Herkules willst nichts erwähnen?" (da er alle übrigen Helden des Argonautenzuges genannt hat), erwidert Chiron

„O weh! errege nicht mein Sehnen . . .
Ich hatte Phöbus nie gesehn,
Noch Ares, Hermes, wie sie heißen,
Da sah ich mir vor Augen stehn
Was alle Menschen göttlich preisen.
So war er ein geborner König,
Als Jüngling herrlichst anzuschaun;
Dem ältern Bruder untertänig
Und auch den allerliebsten Fraun.
Den zweiten zeugt nicht Gäa wieder,
Nicht führt ihn Hebe himmelein;

Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?
Das ewige Wesen, Göttern ebenbürtig,
So groß als zart, so hehr als liebenswürdig?
Du sahst sie einst; heut hab ich sie gesehn,
So schön wie reizend, wie ersehnt so schön,
Nun ist mein Sinn, mein Wesen streng umfangen;
Ich lebe nicht, kann ich sie nicht erlangen."

Diese Leidenschaftsglut erscheint dem weisen Chiron eine Krankheit, die der Heilung bedarf:

„Mein fremder Mann! als Mensch bist du entzückt,
Doch unter Geistern scheinst du wohl verrückt."

Er macht den Vorschlag, des weisen Äskulap ernste Tochter Manto (der Sage nach Theiresias Tochter) zu konsultieren:

„Ihr glückt es wohl, bei einigem Verweilen,
Mit Wurzelkräften dich von Grund zu heilen."

Und trotz Fausts:

„Geheilt will ich nicht sein, mein Sinn ist mächtig!
Da wär' ich ja wie andre niederträchtig."

schlägt er dorthin den Weg ein. Und bald sehen sie es ragen, das Heiligtum Apollos auf dem Olympos; hier auf der Stätte, wo Mazedonien dem römischen Welteroberer erlag:

„Der König flieht, der Bürger triumphiert.
Blick auf! hier steht bedeutend nah,
Im Mondenschein der ewige Tempel da."

ist der Nachtritt beendet.

Sie sind am Ziel. Faust tritt in den Bannkreis der Gewalten ein, denen er schon in jener ersten Walpurgis-

nacht vergebens zustrebte, wo sich manches Rätsel lösen soll, und wo dem sehnsüchtigen Verlangen, das in seiner Seele lebt, sich's wie mit offnen Armen entgegenbreitet.

Nicht mehr ein leidenschaftbetörter Mensch, wie er noch dem Chiron erscheint, ist es, der hier an die Pforte der Unterwelt pocht. Es ist die Menschheit selbst, die nach langen Irrfahrten dem Urquell alles Schönen wieder zustrebt, die mit tiefer Sehnsucht eine Welt verlorener Schönheit, als neuen Lebensinhalt wieder aus dem Schutt und der Nacht der Jahrtausende ans Licht zu ziehen und zu beschwören sich anschickt.

Gerade das Übermaß des Wollens ist es, das ihm hier die Tore öffnet. „Den lieb ich, der Unmögliches begehrt," spricht die Seherin, die ahnend ihn sofort versteht: „Tritt ein, Verwegner, sollst dich freuen!"

Und so tritt er die Wanderung zum Persephoneia selber, ein zweiter Orpheus, an.

Ursprünglich plante, wie ich schon erwähnte, Goethe, ihn auch in die Tiefe hinab zu begleiten, und ihn vor Proserpina selbst das Wort führen zu lassen für die Befreiung der Schönheit. „Bedenken Sie nur," sagte er im Jahre 1827 (15. Januar) zu Eckermann, „was alles in jener tollen Nacht zur Sprache kommt. Fausts Rede an die Proserpina, um diese zu bewegen, daß sie die Helena herausgibt. Was muß das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Tränen davon gerührt wird. Dies alles ist nicht leicht zu machen, und hängt

sehr viel von Glück ab, ja fast ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblicks.“ —

Die dritte Szenengruppe, die uns wieder an den oberen Peneios „wie zuvor“ zurückführt, und die ein Gesang der Sirenen eröffnet:

„Stürzt euch in Peneios Flut!
Plätschernd ziemt es da zu schwimmen,
Lied um Lieder anzustimmen,
Dem unseligen Volk zu Gut.
Ohne Wasser ist kein Heil!“

kann im eigentlichen Sinne des Wortes als ein kosmogonisches Intermezzo gelten.

Auf der uns bekannten Szene erscheinen zum Teil auch die von vorher bekannten Gestalten, Sirenen und Sphinxe. Aber das, was sich da vor und mit ihnen abspielt, trägt einen anderen Charakter und hat andere Bedeutung: eine polemisch-satirische Darstellung der Urgeschichte der Erde, oder vielmehr der beiden einander entgegenstehenden Ansichten darüber, der Neptunisten und der Vulkanisten, in der Goethe aufs entschiedenste für den Neptunismus Partei ergreift, ja die zur Verherrlichung der neptunistischen Lehre in Szene gesetzt ist. Nicht nur, daß der Neptunist Thales gegen den Vulkanisten Anaxagoras das lehrhaft verficht, auch die Naturgewalten selbst erscheinen in Person und in Tat: Seismos, das Erdbeben grollt in der Tiefe und arbeitet sich zum Licht empor:

Sirenen. Schäumend kehrt die Welle wieder
Fließt nicht mehr im Bett darnieder;

Grund erbebt, das Wasser staucht,
Kies und Ufer berstend raucht.
Flüchten wir! Kommt alle, kommt!
Niemand, dem das Wunder frommt.

Seismos (in der Tiefe brummend und polternd.)

Einmal noch mit Kraft geschoben,
Mit den Schultern brav gehoben!
So gelangen wir nach oben,
Wo uns alles weichen muß.

Sphinxe. Welch ein widerwärtig Zittern,
Häßlich grausenhaftes Wittern!
Welch ein Schwanken, welches Beben,
Schaukelnd Hin- und Widerstreben!
Welch unleidlicher Verdruß!
Doch wir ändern nicht die Stelle,
Bräche los die ganze Hölle.

Nun erhebt sich ein Gewölbe
Wundersam. Es ist derselbe,
Jener Alte, längst Ergraute,
Der die Insel Delos baute,
Einer Kreißenden zulieb'
Aus der Wog' empor sie trieb.
Er mit Streben, Drängen, Drücken,
Arme straff, gekrümmt den Rücken,
Wie ein Atlas an Gebärde,
Hebt er Boden, Rasen, Erde,
Kies und Gries und Sand und Letten,
Unsres Ufers stille Betten.

So zerreißt er eine Strecke
Quer des Tales ruhige Decke.
Angestrengtest, nimmer müde,
Kolossale Karyatide,
Trägt ein furchtbar Steingerüste,
Noch im Boden bis zur Büste;
Weiter aber soll's nicht kommen,
Sphinxe haben Platz genommen.

Seismos. Das hab' ich ganz allein vermittelt,
Man wird mir's endlich zugestehn;
Und hätt' ich nicht geschüttelt und gerüttelt,
Wie wäre diese Welt so schön? —
Wie ständen eure Berge droben
In prächtig-reinem Ätherblau,
Hätt' ich sie nicht hervorgeschoben
Zu malerisch-entzückter Schau!
Als, angesichts der höchsten Ahnen,
Der Nacht, des Chaos, ich mich stark betrug,
Und, in Gesellschaft von Titanen,
Mit Pelion und Ossa als mit Ballen schlug.
Wir tollten fort in jugendlicher Hitze,
Bis überdrüssig, noch zuletzt,
Wir dem Parnaß, als eine Doppelmütze,
Die beiden Berge frevelnd aufgesetzt . . .
Apollen hält ein froh Verweilen
Dort nun mit seliger Musen Chor.
Selbst Jupiter und seinen Donnerkeilen
Hob ich den Sessel hoch empor.

Jetzt so, mit ungeheurem Streben,
Drang aus dem Abgrund ich herauf.
Und fordre laut zu neuem Leben
Mir fröhliche Bewohner auf.

Sphinxe. Uralt, müßte man gestehen,
Sei das hier Emporgebürgte,
Hätten wir nicht selbst gesehen,
Wie sich's aus dem Boden würgte.
Bebuschter Wald verbreitet sich hinan,
Noch drängt sich Fels auf Fels bewegt heran;
Ein Sphinx wird sich daran nicht kehren:
Wir lassen uns im heil'gen Sitz nicht stören.

Durch die vulkanische Bewegung kommt das Erdinnere in Unordnung und Aufruhr. Die goldsuchenden Ameisen, die Pygmäen, die winzigsten Kobolde, die „Daktylen", die Däumlinge sind in emsiger Bewegung (dazwischen die Sage vom Kriege der Pygmäen mit den Kranichen hineingewoben) und in diesem als Selbstzweck sich tummelnden phantastischen Spuk taucht nun Mephisto noch einmal auf, immer noch auf der Jagd nach jenen üppigen buhlerischen Vampyrgespenstern, den Lamien, genarrt, gereizt, verwirrt, zugleich durch die vulkanischen Eruptionen, und dabei sehnlich nach dem Brocken zurückverlangend:

„Der Blocksberg bleibt ein gar bequem Lokal;
Wo man auch sei, man findet sich zumal.
Frau Ilse wacht für uns auf ihrem Stein,
Auf seiner Höh' wird Heinrich munter sein,

Die Schnarcher schnauzen zwar das Elend an,
Doch alles ist für tausend Jahr getan.
Wer weiß denn hier nur, wo er geht und steht,
Ob unter ihm sich nicht der Boden bläht?
Ich wandle lustig durch ein glattes Tal,
Und hinter mir erhebt sich auf einmal
Ein Berg, zwar kaum ein Berg zu nennen,
Von meinen Sphinxen mich jedoch zu trennen
Schon hoch genug — hier zuckt noch manches Feuer
Das Tal hinab und flammt ums Abenteuer . . .
Noch tanzt und schwebt mir lockend, weichend vor,
Spitzbübisch gaukelnd, der galante Chor.
Nur sachte drauf! Allzu gewohnt ans Naschen,
Wo es auch sei, man sucht was zu erhaschen."

Er selbst fühlt sich als Objekt des Spuks, gespenstischer Verhöhnung und Narrung, ist sich dessen bewußt und kann doch der lüsternen Gier nicht widerstehen, immer wieder mit dem nahenden Hexenvolk anzubinden:

„Verflucht Geschick! Betrogne Mannsen!
Von Adam her verführte Hansen!
Alt wird man wohl, wer aber klug?
Warst du nicht schon vernarrt genug!
Man weiß, das Volk taugt aus dem Grunde nichts;
Geschnürten Leibs, geschminkten Angesichts;
Nichts haben sie Gesundes zu erwidern,
Wo man sie anfaßt, morsch in allen Gliedern.
Man weiß, man sieht's, man kann es greifen,
Und dennoch tanzt man, wenn die Luder pfeifen."

Während so schließlich Mephisto ernüchtert und enttäuscht von seinem Abenteuer mit Lamien und Empusen sich selbst ironisiert:

„Viel klüger, scheint es, bin ich nicht geworden;
Absurd ist's hier, absurd im Norden,
Gespenster hier wie dort vertrackt,
Volk und Poeten abgeschmackt.
Ist eben hier eine Mummenschanz,
Wie überall ein Sinnentanz.
Ich griff nach holden Maskenzügen
Und faßte Wesen, daß mich's schauerte . . .
Ich möchte gerne mich betrügen,
Wenn es nur länger dauerte. (Sich zwischen dem Gestein verirrend.)
Wo bin ich denn? Wo will's hinaus?
Das war ein Pfad, nun ist's ein Graus.
Ich kam daher auf glatten Wegen,
Und jetzt steht mir Geröll entgegen.
Vergebens klettr' ich auf und nieder,
Wo find' ich meine Sphinxe wieder?
So toll hätt' ich mir's nicht gedacht.
Ein solch Gebirg' in einer Nacht!
Das heiß' ich frischen Hexenritt,
Die bringen ihren Blocksberg mit,"

taucht plötzlich neben ihm, über ihm Homunculus auf, und erwidert auf die Frage: „Woher des Wegs, du Kleingeselle?":

„Ich schwebe so von Stell' zu Stelle,
Und möchte gern im besten Sinn entstehn,
Voll Ungeduld mein Glas entzwei zu schlagen;
Allein was ich bisher gesehn,
Hinein da möcht' ich mich nicht wagen.
Nur, um dir's im Vertraun zu sagen:
Zwei Philosophen bin ich auf der Spur,
Ich horchte zu, es hieß Natur! Natur!
Von diesen will ich mich nicht trennen,
Sie müssen doch das irdische Wesen kennen;
Und ich erfahre wohl am Ende,
Wohin ich mich am allerklügsten wende."

In dieser nun sich bildenden Gruppe, Anaxagoras, Thales, Homunculus sie umschwebend und gelegentlich apostrophierend, wird in den kosmogonischen Theorieen, die gleichzeitig durch die Praxis: Seismos und das Niederfallen des Meteors, das Anaxagoras für die herabstürzende Mondscheibe hält, illustriert werden, der Entstehungsdrang des Homunculus in Rede und Gegenrede, Frage und Antwort beleuchtet, veranschaulicht, begründet. Die Naturereignisse selbst aber verändern nicht nur durch die plötzliche Entstehung eines Gebirges die Oberfläche der Erde, sondern bringen auch den kämpfenden Fabelgeschöpfen, den Pygmäen und ihrer Gefolgschaft, jähen Tod. Es ist ein wunderbares Gemisch von brutaler Tatsächlichkeit, die Grauen erweckt, von symbolischem Tiefsinn und spielendem Humor. Das Gewaltsame, Unvermittelte der vulkanischen Erscheinungen, die wohl Veränderungen hervorbringen, aber nicht

organisch erzeugen können, ist mit großer künstlerischer Energie veranschaulicht in Taten und Worten:

Anaxagoras (triumphierend). Hast du, o Thales, je in einer Nacht,
Solch einen Berg aus Schlamm hervorgebracht?

Thales. Nie war Natur und ihr lebendiges Fließen,
Auf Tag und Nacht und Stunden angewiesen.
Sie bildet regelnd jegliche Gestalt,
Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt.

Und auf Anaxagoras Einwand:

„Hier aber war's! Plutonisch grimmig Feuer,
Aeolischer Dünste Knallkraft, ungeheuer
Durchbrach des flachen Bodens alte Kruste,
Daß neu ein Berg sogleich entstehen mußte,"

erwidert Thales schroff:

„Was wird dadurch nun weiter fortgesetzt?
Er ist auch da, und das ist gut zuletzt."

Während er Homunculus an die Geburtsstätte organischen Lebens mit sich entführt:

„Nun fort zum heitern Meeresfeste,
Dort hofft und ehrt man Wundergäste,"

hat Mephisto auch nach so viel Enttäuschungen noch eine kleine Genugtuung, die sich aber noch als etwas mehr wie das erweisen soll: Die Begegnung mit den Phorkyaden, den drei Töchtern des Meergottes Phorkys und der Keto, die, Personifikation des grauenhaften Dunkels, scheusälige, grauhaarige Geschöpfe im Dunkeln wohnend,

alle drei nur über einen Zahn und ein Auge verfügen. Sie machen in ihrem Liebreiz den denkbar sympathischsten Eindruck auf ihn; und ein anmutiges Zwiegespräch beginnt, in dem die Scheusäler mit dem Satan auf ihre Weise ganz liebenswürdig sind.

Mephistopheles. Warum denn nicht! — Ich
sehe was, und staune!
So stolz ich bin, muß ich mir selbst gestehn:
Dergleichen hab' ich nie gesehn,
Die sind ja schlimmer als Alraune . . .
Wird man die urverworfnen Sünden
Im mindesten noch häßlich finden,
Wenn man dies Dreigetüm erblickt?
Wir litten sie nicht auf den Schwellen
Der grauenvollsten unsrer Höllen;
Hier wurzelt's in der Schönheit Land,
Das wird mit Ruhm antik genannt . . .
Sie regen sich, sie scheinen mich zu spüren,
Sie zwitschern pfeifend, Fledermaus-Vampyren.

Phorkyaden. Gebt mir das Auge, Schwestern,
daß es frage,
Wer sich so nah an unsre Tempel wage.

Mephistopheles. Verehrteste! Erlaubt mir euch
zu nahen
Und euren Segen dreifach zu empfahen.
Ich trete vor, zwar noch als Unbekannter,
Doch irr' ich nicht, weitläufiger Verwandter.
Altwürdige Götter hab' ich schon erblickt,

Vor Ops und Rhea tieffstens mich gebückt;
Die Parzen selbst, des Chaos, eure Schwestern,
Ich sah sie gestern — oder ehegestern;
Doch euresgleichen hab' ich nie erblickt,
Ich schweige nun und fühle mich entzückt.

Phorkyaden. Er scheint Verstand zu haben, dieser Geist.

Mephistopheles. Nur wundert's mich, daß euch kein Dichter preist.
Und sagt, wie kam's, wie konnte das geschehn?
Im Bilde hab' ich nie euch, Würdigste, gesehn;
Versuch's der Meißel doch, euch zu erreichen,
Nicht Juno, Pallas, Venus und dergleichen.

Phorkyaden. Versenkt in Einsamkeit und stillste Nacht,
Hat unser Drei noch nie daran gedacht!

Mephistopheles. Wie sollt' es auch? da ihr der Welt entrückt,
Hier niemand seht und niemand euch erblickt.
Da müßtet ihr an solchen Orten wohnen,
Wo Pracht und Kunst auf gleichem Sitze thronen,
Wo jeden Tag, behend, im Doppelschritt,
Ein Marmorblock als Held ins Leben tritt.
Wo —

Phorkyaden. Schweige still und gib uns kein Gelüsten!
Was hülf' es uns und wenn wir's besser wüßten?

In Nacht geboren, Nächtlichem verwandt,
Beinah uns selbst, ganz allen unbekannt.

Diese Liebenswürdigkeiten haben aber von seiten des Mephisto einen besonderen Zweck.

Für die nun bevorstehende Begegnung Faustens mit der Helena, für diese klassische Episode, in die er als nordisch-christlicher Teufel in keiner Weise hineinpaßt, versucht er sich zu akklimatisieren, und wählt sich aus der griechischen Fabelwelt diejenige Verkörperung des Scheußlichen und Grausigen heraus, die am ersten ihm und seiner in Pech- und Schwefelgestank sich wohlfühlenden Sippe entspricht; und da erscheinen ihm Phorkys Töchter die geeignetsten, denen er mit köstlichstem Humor den Hof macht, und aus deren Bilde er sich sofort ein antikes Scheußlichkeitsideal schafft zu beiderseitiger Freude und Erstaunen.

Die vierte und letzte Szenengruppe „Felsbuchten des Ägäischen Meers. Mond im Zenit verharrend" entrollt eine Reihe von großartigsten poesieatmenden Bildern des Meereslebens, der Poesie des Meeres, wie sie die heitere sinnenfrohe unerschöpfliche Phantasie der Griechen in buntem Wechsel von grotesken Humor und idealste Schönheit widerspiegelnden Götter- und Halbgöttergestalten geschaffen hat, und wie sie in unseren Tagen Meister Böcklin, ein zweiter Faust, aus den Tiefen der rauschenden Salzflut in leuchtenden Farben des Lebens vor unsern Augen erneut und dem Licht wiedergegeben hat.

Ein unnennbarer Glanz und eine, wie der Atem des Meeres selbst, die Seele erquickende Frische strahlt und webt in diesen bunt phantastischen Szenen und Gruppen, klingt aus den lockenden, neckenden, rauschenden Worten und Versen, die hinüber- und hineintragen in jene Stimmung, wo jene selige Befreiung des Homunculus und sein Einswerden mit dem freien großen Meer wie eine selbstverständliche natürliche Lösung erscheint.

Ein Gesang der auf den Klippen gelagerten Sirenen eröffnet die Szene und verkündet zugleich, daß diese Schmeicheltöne diesmal nicht wie sonst dem Seefahrer Trug und Verderben bedeuten; im Gegenteil, es ist eine Beschwörung an das nächtliche Gestirn, in friedevollem Glanze das Fest zu verklären und zu weihen, das sich auf den leisbewegten Wellen abspielen soll:

„Blicke ruhig von dem Bogen
Deiner Nacht auf Zitterwogen
Mildeblitzend Glanzgewimmel
Und erleuchte das Getümmel
Das sich aus den Wogen hebt."

Und „aus den Wassern schallt es Antwort" von den Nereiden und Tritonen, die, in mondbeglänzten Wellen sich tummelnd, mit den schönen Verderberinnen dort oben Begrüßungen tauschen, deren Inhalt verrät, daß diese Fische in Menschengestalt Dämonen sind gleich jenen:

„Seht! wie wir in Hochentzücken
Uns mit goldenen Ketten schmücken

Auch zu Kron- und Edelsteinen
Spang- und Gürtelschmuck vereinen.
Alles das ist eure Frucht.
Schätze, scheiternd hier verschlungen
Habt ihr uns herangesungen,
Ihr Dämonen unsrer Bucht."

Doch diesmal nahen auch sie zu friedlichen höheren Zwecken:

„Ehe wir hierher gekommen,
Haben wir's zu Sinn genommen,
Schwestern, Brüder jetzt geschwind!
Heut bedarf's der kleinsten Reise
Zum vollgültigen Beweise
Daß wir mehr als Fische sind."

Und den durch die mondhellen Fluten in buntem Getümmel Enteilenden schallt von den Klippen der Gesang der Sirenen nach:

„Fort sind sie im Nu!
Nach Samothrace g'rade zu,
Verschwunden mit günstigem Wind.
Was denken sie zu vollführen
Im Reiche der hohen Kabiren?
Sind Götter! Wundersam eigen,
Die sich immerfort selbst erzeugen
Und niemals wissen was sie sind.

Bleibe auf deinen Höhn
Holde Luna, gnädig stehn

Daß es nächtig verbleibe,
Uns der Tag nicht vertreibe."

Rätsel über Rätsel, so scheint es, und doch leicht gelöst. Es ist ja die heilige Nacht der Geschöpfe dieser sinnenfreudigen Fabelwelt. Die Meergottheiten rüsten zum Fest, und damit es gelinge, bedarf es vor allem der Meeresstille; diese aber kann niemand besser verbürgen als die Gegenwart der den Schiffern und der Schiffahrt gnädigen Gottheiten.

Deshalb die Reise der Nereiden und Tritonen nach Samothrace, denn dort ist der Sitz des Kultus jener zwerghaften Mysteriengötter, der Kabiren, die als Retter in Sturmesnot gleich den Dioskuren allen Seefahrern freundlich und vertraut sind; die aber zugleich in der Überlieferung ihrem Ursprung, ihrem Wesengehalt, ihrer Zahl, ihrem Kultus nach rätselhaft und dunkel, ein Forschungs- und Streitobjekt unter den Philologen und Naturphilosophen von jeher, besonders in den ersten Dezennien des vergangenen Jahrhunderts gewesen und geworden sind. Die Beziehungen auf diesen Streit der Philologen über Zahl vor allem und Wesen der kleinen Rätselgötter mischen sich hier und im folgenden mit köstlichem, allerdings nur für die Eingeweihten verständlichem Humor, als müßte es so sein, in die naive Anschauungswelt der vor unsern Augen sich im monderstrahlten Meere tummelnden Gottheiten ein.

Ehe sie aber selbst in die Erscheinung treten, nehmen

zunächst die am Ufer des Meeres auftauchenden Gestalten des Thales und des Homunculus unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Sie suchen Nereus, den göttlichen Meergreis, der nicht nur die symbolische Verkörperung der Poesie und aller freundlichen und schönen Seiten des Meeres ist, sondern vor allem auch, seit Homers Zeiten, des Rufes besonderer Weisheit, zugleich aber auch grillenhaften Eigensinnes genießt:

„Ich führte dich zum alten Nereus gern;
Zwar sind wir nicht von seiner Höhle fern,
Doch hat er einen harten Kopf,
Der widerwärtige Sauertopf.
Das ganze menschliche Geschlecht
Macht's ihm, dem Griesgram nimmer recht.
Doch ist die Zukunft ihm entdeckt,
Dafür hat jedermann Respekt
Und ehret ihn auf seinem Posten,
Auch hat er manchem wohlgetan."

Das Haupthindernis der Verwertung von Nereus' Geheimwissenschaft für die Lösung des Daseinsrätsels des Homunculus liegt aber diesmal nicht in seinem Eigensinn oder in seinem Griesgram, obwohl er namentlich von letzterem drastische Proben ablegt, sondern darin, daß der Alte eben im Augenblick viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt ist:

„Verderbt mir nicht den seltensten Humor!
Ganz andres steht mir heute noch bevor:

Die Töchter hab ich alle herbeschieden,
Die Grazien des Meeres, die Doriden.
Nicht der Olymp, nicht euer Boden trägt
Ein schön Gebild, das sich so zierlich regt.
Sie werfen sich anmutigster Gebärde
Von Wassers Rücken auf Neptunens Pferde,
Dem Element aufs zarteste vereint,
Das selbst der Schaum sie noch zu heben scheint.
Im Farbenspiel von Venus Muschelwagen
Kommt Galatee, die schönste, nun getragen,
Die, seit sich Kypris von uns abgekehrt,
In Paphos wird als Göttin selbst verehrt."

In der Freude des nahen Wiedersehens gilt dem göttlichen Meergreis, dessen ganze Seele schon dem festlichen Getümmel sich entgegensehnt, dessen Krone die geliebte Tochter sein soll, das Verlangen des Knaben Homunculus, organisches Leben zu werden, nichts; aber da

„. . . . In Vaterfreudenstunde
Nicht Haß dem Herzen,
Scheltwort nicht dem Munde," . . . . . .

geziemt, weist er die Fragenden an einen anderen:

„Hinweg zu Proteus, fragt den Wundermann:
Wie man entstehn und sich verwandeln kann!"

Während die also Beschiedenen enttäuscht aufs neue sich auf die Suche nach dem wegen seiner Launenhaftigkeit noch weniger vertrauenerweckenden, verwandlungsreichen Meergreis Proteus machen, lenkt der Gesang der Sirenen

von der Höhe die Blicke wieder auf die mondbeglänzte Wasserflut, auf der nun im jubelnden Schwarm der Nereiden und Tritonen in einer Riesenschildkrötenschale getragen die heilbringenden kleinen Göttergestalten der Kabiren nahen.

In den Jubelchor der Nereiden und Tritonen über ihre Last, die Schmeichelgesänge der Sirenen, die vor den die Stunde beherrschenden Gottheiten ihre Ohnmacht bekennen:

„Wir stehn euch nach.
Wenn ein Schiff zerbrach
Unwiderstehlich an Kraft
Schützt ihr die Mannschaft"

springt und klingt nun der übermütig, behaglich spielende Humor des Dichters neckend und spottend über die gelehrten Grübler, die über etwas so lieblich Natürliches, wie das, was sich da seinen glücklichen Augen darstellt — die lieblichen Erscheinungen der hilfreichen Götter, die über den Rand der Schildkrötenschale freundlich und fröhlich segnend auf das mondbeglänzte Gewimmel blicken — den Kopf sich zerbrechen.

Er spottet über die Zahlengrübler:

„Drei haben wir mitgenommen,
Der vierte wollte nicht kommen.
Er sagte er sei der Rechte,
Der für sie alle dächte . . . . .
. . . . Sind eigentlich ihrer sieben,
‚Wo sind die drei geblieben?'"

u. s. w.; er spottet über metaphysische Deuter wie Schelling, der die Mysteriengötter aus geistigem Hunger einen aufwärtsführenden Entwicklungsgang bis zum Stadium des Weltschöpfers selbst durchmachen läßt; (daher die „sehnsuchtsvollen Hungerleider"); und es scheint fast, als ob sich in diesem Wirrwarr von kritischen Fragen die Erscheinungen der Kabiren selbst wieder verflüchtigt hätten (‚Wo sind die drei geblieben?')

Jedenfalls fesselt die Aufmerksamkeit des Lesers und Zuschauers, während die Sirenen, Schmeichler wie immer, die Nereiden und Tritonen als Bringer der Kabiren mit den Argonauten, die das goldene Vließ holten, vergleichen, wieder die Gruppe am Ufer, Thales und Homunculus, den Proteus suchend und findend.

Eine wunderbare Szene, in ihrem Gemisch von spielendem Humor, großartiger Menschlichkeit und metaphysischem Tiefsinn, und dabei Gestalten und Probleme umweht und umspült vom Atem des Meeres selbst.

Zunächst das Versteckspiel des trugfrohen Proteus, den der Philosoph schließlich durch seine Neugier fängt und zur Enthüllung erst seiner wahren Gestalt, dann seines Wesens veranlaßt. Dann die Konsultation, die ja der Zweck all der Irrfahrten der beiden war:

„Er fragt um Rat und möchte gern entstehn.
Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften,
Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften.
Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht,
Doch wär er gern zunächst verkörperlicht."

Und dann die Antwort des weisen Greises, die mit einem Schlage aus der scheinbar schrullenhaften Idee ein entwicklungs-geschichtliches Problem im großen Stil herausarbeitet und gleichzeitig die tatsächliche und symbolische Vereinigung der inneren Vorgänge auf diesem Schauplatz mit den äußeren, die sich da draußen auf der mondbeglänzten Meerflut abspielen, vorbereitet:

„Im weiten Meere mußt du anbeginnen!
Da fängt man erst im Kleinen an,
Und freut sich, Kleinste zu verschlingen,
Man wächst so nach und nach heran
Und bildet sich zu höherem Vollbringen."

„Hier weht gar eine weiche Luft,
Es grunelt so, und mir behagt der Duft"

erwidert Homunculus, und gleichzeitig wenden sich ihre Augen und Schritte dem Meere zu, auf dem jetzt allerlei neues, festlich gestimmtes Wasser- und Fabelvolk, so die Telchinen von Rhodos, Schirmer und Meister jeglicher Schmiedekunst, die den Dreizack Poseidons, den selbstgeschmiedeten als Bürgschaft des Meeresfriedens in Händen tragen, auftauchen. Allein, so sehr sie sich auch ihrer Kunst rühmen, vor Proteus Augen finden sie keine Gnade:

„Der Sonne heiligen Lebestrahlen
Sind tote Werke nur ein Spaß

— — — — — — — — — — —

Das Erdetreiben, wie's auch sei,

Ist immer doch nur Plackerei;
Dem Leben frommt die Welle besser;
Dich trägt ins ewige Gewässer
Proteus-Delphin."

Zugleich beginnt, dadurch daß er sich selbst in den Delphin verwandelt, auf dessen Rücken nun Homunculus Platz nimmt, die Einleitung des entwicklungsgeschichtlichen Prozesses, durch den Homunculus im eigentlichen Sinne des Wortes zu einem neuen Leben eingehen soll.

„Ich vermähle dich dem Ozean," verheißt Proteus, und Thales erwidert:

„Gib nach dem löblichen Verlangen
Von vorn die Schöpfung anzufangen!
Zu raschem Wirken sei bereit!
Da regst du dich nach ewigen Normen.
Durch tausend, abertausend Formen,
Und bis zum Menschen hast du Zeit."

Also klar und deutlich die Aufgabe: Gib dich erst ganz hin an den Quell alles organischen Lebens, das Meer, werde darin selber wieder zum Urkeim und wachse dann in entwicklungsgeschichtlicher Folge vom niederen zum höheren Organismus, bis du in Wirklichkeit durch Naturprozeß das wieder wirst, was du jetzt nur als Kunstprodukt bist: ein Mensch. Freilich mit der enschiedenen Betonung: übereil dich nicht. („Und bis zum Menschen hast du Zeit.")

Urteilt so der Mensch und der Philosoph, so ist der

Vertreter der elementaren Schöpferkraft, als der hier Proteus erscheint, über das Einswerden mit dem All, das nur das Endziel hat, schließlich ein Mensch zu werden, ganz anderer Meinung und rät geradezu:

„Nur strebe nicht nach höheren Orden,
Denn bist du erst ein Mensch geworden,
Dann ist es völlig aus mit dir,"

worauf dann aber doch der Philosoph den Trumpf in den wundervollen Worten setzt:

„Nachdem es kommt, 's ist auch wohl fein
Ein wackrer Mann zu seiner Zeit zu sein."

Und solcher Weisheit aus solchem Munde ist auch das alte Fabelwesen nicht taub:

„So einer wohl von Deinem Schlag.
Das hält noch eine Weile nach;
Denn unter diesen bleichen Geisterscharen,
Seh ich dich schon seit vielen hundert Jahren."

Jetzt aber gilt es zu schauen; wieder verkündet der Gesang der Sirenen von den Felsenklippen das Nahen neuer Wunder: Um die helle Mondscheibe scheint es sich wie ein Kreis lichter Wolken zu legen. In Wahrheit aber sind es Tauben, die Boten, die Begleiterinnen der Königin des Festes, Galateens, der holdseligen Tochter des Nereus, der Statthalterin Aphroditens auf Erden, die über das nächtige Meer von Paphos im glänzenden Muschelwagen daherkommt; im Schwarm der Schwestern, der Doriden

und Nereiden, begleitet von allerlei abenteuerlichem Meervolk auf Meerstieren, Meerkälbern und Widdern.

Seltsam klingen in die Gesänge dieser abenteuerlichen, auf Cypern beheimateten Verkörperungen von Wasser- und Meergeistern aus grauer Vorzeit auch Anspielungen auf die Schicksale der Insel in späteren Zeiten, auf die Kreuzzüge und die Herrschaft Venedigs herein, und gemahnen einen Augenblick wieder daran, daß alle diese Erscheinungen ja nur für diese eine Zaubernacht zu einem Scheinleben aus jahrtausendjährigem Schlaf geweckt sind.

Um so eigentümlicher und ergreifender berührt gerade aus dieser Vorstellung heraus die Begegnung des alten Nereus mit der geliebten Tochter.

Alle, die in diesem bunten Wirbel jauchzend und jubelnd sich paaren und grüßen, gleiten aneinander vorüber ohne seelische Beziehungen; sie haben innerlich nichts miteinander gemein; schöne Larven.

Die beiden aber, Nereus der Alte und Galatea, die auf dem Muschelwagen zu dem am Ufer ihrer harrenden Vater herangetragen wird, die fühlen menschlich, die haben sich etwas zu sagen.

„O Vater! das Glück!
Mich fesselt der Blick
Delphine verweilet,"

ruft Galathea; aber „vorüber schon" klagt Nereus, „sie ziehen vorüber in kreisenden Schwunges Bewegung."

Was kümmert sie die innre herzliche Regung!

„Ach! nähmen sie mich mit hinüber!
Doch ein einziger Blick ergetzt,
Daß er das ganze Jahr ersetzt.“

Aus diesen Worten des Nereus und mehr noch aus den folgenden:

„Sie kehren schwankend fern zurück,
Bringen nicht mehr Blick zu Blick;
— — — — — — — — — — —
Aber Galatheas Muschelthron
Seh ich schon und aber schon.
Er glänzt wie ein Stern
Durch die Menge
Geliebtes leuchtet durchs Gedränge,
Auch noch so fern
Schimmert's hell und klar,
Immer nah und wahr“

klingt uns ein ganz persönlicher Herzensklang entgegen; wie ein persönliches Abschiedswort des greisen Dichters an den Genius der Jugend und der Freude, der, ihm bis in die letzte Einsamkeit des Alters treu, schließlich doch auch vom Strom des Lebens fortgetrieben nur aus der Ferne noch grüßt, wie ein Stern, aber auch wie ein Stern nicht verlierbar ist: Geliebtes leuchtet durchs Gedränge, auch noch so fern!

Man denkt unwillkürlich jener Worte des Vierundsiebzigjährigen:

„Ich statuiere keine Erinnerung in eurem Sinne.

Was uns irgend Großes, Schönes, Bedeutendes begegnet, muß . . . . . . sich gleich von Anfang her in unser Inneres verweben, mit ihm Eins werden, ein neues besseres Ich in uns erzeugen und so ewig bildend in uns fortleben und schaffen. Es gibt kein Vergangenes, das man zurücksehnen dürfte, es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen der Vergangenheit gestaltet und die echte Sehnsucht muß stets produktiv sein, ein neues, Besseres schaffen."

In diesen Gedankengängen ist ja auch ein entwicklungsgeschichtliches Problem, diesmal auf geistigem Gebiet enthalten. Und so ist es wohl auch kein Zufall, daß der symbolischen Gestaltung dieser Lebensauffassung, wie sie in den Worten des Nereus zum Ausdruck kommt, sich nun ganz organisch das Schauspiel der symbolischen Lösung des entwicklungsgeschichtlichen Problems, das im Homunculus verkörpert, anschließt. Wir sind in Ideenregionen hineinversetzt, in denen uns das Zerschellen des Homunculus am flammenden Muschelwagen der Galathea wie eine selbstverständliche natürliche Lösung erscheint:

„So herrsche denn Eros, der alles begonnen!"

Viertes Kapitel

Helenahandlung. Euphorion

Ehe wir uns der Helenahandlung selbst zuwenden, möchte ich die Aufmerksamkeit, wenigstens im Vorübergehen, doch auf einige ältere, in den Paralipomena erhaltene Planskizzen lenken, die ein Licht werfen auf die Entstehungsphasen, die dieser Teil der Handlung im Laufe der Jahre durchzumachen hatte.

Zunächst 99, wonach Faust nach dem Helenaschauspiel ohnmächtig „an einer Kirchhofsmauer niedergelegt" werden sollte: „Träume. Darauf großer Monolog zwischen der Wahnerscheinung von Gretchen und Helena; dann im wesentlichen die Ereignisse skizziert, wie in der letzten Ausführung. Auch die klassische Walpurgisnacht in Hauptzügen, doch noch ohne Chiron. Dann nach Mephistos Begegnung mit den Phorkyaden, in der es zu einem förmlichen Bund zwischen ihm und Enyo kommt, heißt's weiter: „15. Faust gelangt zu der Versammlung der Sibyllen. Wichtige Unterhaltung; günstiger Moment. Manto des Thiresias Tochter. 16. Der Hades tut sich auf. Proserpina wird angegangen. 17. Die Beispiele von Protesilaus, Alceste und Eurydice werden angeführt. Helena hat schon selbst einmal die Erlaubnis gehabt, ins Leben zurückzukehren, um sich mit dem Achill zu verbinden mit eingeschränkter Wohnung auf der Insel Leuce. 18. So soll nun Helena auf den Boden von Sparta zurückkehren und als lebendig dort

im Hause des Menelaus empfangen werden und dem neuen Freier überlassen sein, inwiefern er auf ihren Geist und ihre empfänglichen Sinne einwirken kann."

Ferner kommt in Betracht Paralipomenon 123. Es ist das jener Entwurf zu einer Ankündigung der Helena, „Zwischenspiel zu Faust", die für Kunst und Altertum bestimmt, später verworfen und durch eine knappere ersetzt wurde. Hier haben wir zweifellos eine spätere Arbeitsschicht vor uns als die des Paralipomenon 99, aber immer noch Vorstadien zur letzten Redaktion, die für die innere Geschichte der klassischen Walpurgisnacht und vor allem auch des Homunculus sehr interessant sind, dem hier noch aller und jeder poetische Zauber fehlt, der als ein chemisch Menschlein an der Erde hinschleichend gedacht ist, und offenbar noch viel mehr mit seinem Erzeuger Wagner gemein hat, wie denn hier auch Wagner mit von der Partie auf die Pharsalischen Felder ist. Aber hier erscheint auch schon Chiron; im Gegensatz zu seiner späteren Rolle geht er mit vollem Verständnis auf Fausts Leidenschaft ein, und ihm ist der Ausdruck der Freude über einen Menschen, der Unmögliches begehrt, in den Mund gelegt, den nachmals Manto, im Gegensatz zu Chiron, äußert. Und nun kommt etwas, was später ganz fallen gelassen ist, aber auf Goethes Plan bedeutsames Licht wirft. Es heißt: „Als nun Chiron das Begehren und die Absicht von Faust erfährt, erfreut er sich doch auch wieder einmal einen Mann zu sehen, der das Unmögliche verlange, wie er denn immer an seinen Zöglingen dergleichen gebilligt. Zugleich bietet er dem mo-

dernen Helden Förderung und Leitung an, trägt ihn auf breitem Rücken kreuzweis hinüber, herüber durch alle Furten und Kiese des Peneus, läßt Larissa zur rechten und zeigt seinem Reuter nur hie und da die Stelle, wo der unglückliche König von Mazedonien, Perseus, auf der bänglichen Flucht wenige Minuten verschnaufte. So gelangen sie abwärts bis an den Fuß des Olympus; hier stoßen sie auf eine lange Prozession von Sibyllen, an Zahl weit mehr als zwölfe. Chiron schildert die ersten vorüberziehenden als alte Bekannte und empfiehlt seinen Schützling der sinnigen, wohldenkenden Tochter des Tiresias, Manto.

Diese eröffnet ihm, daß der Weg zum Orkus sich soeben auftuen werde, gegen die Stunde, wo ehmals, um so viele große Seelen hinabzulassen, der Berg klaffen müssen. Es ereignet sich wirklich, und von dem horoskopischen Augenblick begünstigt steigen sie sämtlich schweigend hinunter. Auf einmal deckt Manto ihren Beschützten mit dem Schleier und drängt ihn vom Wege ab gegen die Felsenwände, so daß er zu ersticken und zu vergehen fürchtet. Dem bald darauf wieder Enthüllten erklärt sie diese Vorsicht, das Gorgonenhaupt nämlich sei ihnen die Schlucht herauf entgegen gezogen, seit Jahrhunderten immer größer und breiter werdend; Proserpina halte es gern von der Festebene zurück, weil die versammelten Gespenster und Ungetüme durch sein Erscheinen aus aller Fassung gebracht sich alsobald zerstreuten. Sie, Manto selbst, als hochbegabte wage nicht, es anzuschauen, hätte Faust darauf geblicket, so wär er gleich vernichtet worden, so daß weder

von Leib noch Geist im Universum jemals wieder etwas von ihm wäre zu finden gewesen. Sie gelangen endlich zu dem unabsehbaren, von Gestalt um Gestalt überdrängten Hoflager der Proserpina; hier gibt es zu grenzenlosen Incidenzien Gelegenheit, bis der präsentierte Faust als zweiter Orpheus gut aufgenommen, seine Bitte aber doch einigermaßen seltsam gefunden wird. Die Rede der Manto als Vertreterin muß bedeutend seyn, sie beruft sich zuerst auf die Kraft der Beyspiele, führt die Begünstigung des Protisilaus, der Alceste und Euridice umständlich vor. Hat doch Helena selbst schon einmal die Erlaubnis gehabt ins Leben zurückzukehren, um sich mit dem frühgeliebten Achill zu verbinden! Von dem übrigen Gang und Fluß der Rede dürfen wir nichts verraten, am wenigsten von der Peroration, durch welche die bis zu Tränen gerührte Königin ihr Jawort erteilt und die Bittenden an die drei Richter verweist, in deren ehrenes Gedächtnis sich alles einsenkt, was in dem Lethestrome zu ihren Füßen vorüberrollend zu verschwinden scheint. Hier findet sich nun, daß Helenen das vorige Mal die Rückkehr ins Leben vergönnt worden, unter der Bedingung eingeschränkten Wohnens und Bleibens auf der Insel Leuce. Nun soll sie ebenmäßig auf den Boden von Sparta zurückkehren, um, als wahrhaft lebendig, dort in einem vorgebildeten Hause des Menelas aufzutreten, wo dann dem neuen Werber überlassen bleibe, inwiefern er auf ihren beweglichen Geist und empfänglichen Sinn einwirken und sich ihre Gunst erwerben könne."

Aus dem Paralipomenon 157, überschrieben „Prolog des dritten Aktes", das wieder noch eine spätere Schicht darstellt, geht hervor, daß Goethe eine Zeitlang daran dachte — offenbar nachdem ihm die neue Gestaltung des Homunculus aufgegangen und dadurch der klassischen Walpurgisnacht ein anderer Abschluß gegeben war — diese Szene in der Unterwelt als einen Prolog dem dritten Akt voranzuschicken. Das Paralipomenon ist datiert vom 18. Juni 1830 und stimmt im wesentlichen mit der eben zitierten Skizze dieser Szene im Paralip. 123 überein. In den Paralipomena 158—160 sind auch einige Fragmente aus dem Zwiegespräch Fausts mit der Manto, auf ihrer Wanderung in die Unterwelt, erhalten.

Über den ursprünglichen Plan der mit dem dritten Akt anhebenden, eigentlichen Helenahandlung gibt aber vor allem einen höchst überraschenden, weil für die Geschichte der Motive im zweiten Teil typischen Aufschluß das mehrfach schon erwähnte Paralipomenon 63 jene für die Fortsetzung von Dichtung und Wahrheit bestimmte älteste erhaltene Planskizze.

Es heißt da nach dem Verschwinden des Phantoms „Mephistopheles, als er wieder auf Fausten trifft, findet diesen in dem leidenschaftlichsten Zustande. Er hat sich in Helena verliebt, und verlangt nun, daß der Tausendkünstler sie herbeischaffen und ihm in die Arme liefern solle. Es finden sich Schwierigkeiten. Helena gehört dem Orkus und kann durch Zauberkünste wohl herausgelockt, aber nicht festgehalten werden. Faust steht nicht

gehalten werden. Faust steht nicht ab. Mephistopheles unternimmt's. Unendliche Sehnsucht Fausts nach der einmal erkannten höchsten Schönheit. Ein altes Schloß, dessen Besitzer in Palestina Krieg führt, der Kastellan aber ein Zauberer ist, soll der Wohnsitz des neuen Paris werden. Helena erscheint: durch einen magischen Ring ist ihr die Körperlichkeit wiedergegeben. Sie glaubt soeben von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen. Sie findet alles einsam, sehnt sich nach Gesellschaft, besonders nach männlicher, die sie ihr lebelang nicht entbehren können. Faust tritt auf und steht als deutscher Ritter sehr wunderbar gegen die antike Heldengestalt. Sie findet ihn abscheulich, allein da er zu schmeicheln weiß, so findet sie sich nach und nach in ihn, und er wird der Nachfolger so mancher Heroen und Halbgötter. Ein Sohn entspringt aus dieser Verbindung, der, sobald er auf die Welt kommt, tanzt, singt, und mit Fechterstreichen die Luft teilt. Nun muß man wissen, daß das Schloß mit einer Zaubergrenze umzogen ist, innerhalb welcher allein diese Halbwirklichkeiten gedeihen können. Der immer zunehmende Knabe macht der Mutter viel Freude. Es ist ihm alles erlaubt, nur verboten, über einen gewissen Bach zu gehen. Eines Festtags aber hört er drüben Musik und sieht die Landleute und Soldaten tanzen. Er überschreitet die Linie, mischt sich unter sie und kriegt Händel, verwundet viele, wird aber zuletzt durch ein geweihtes Schwert erschlagen. Der Zauberer Kastellan, rettet den Leichnam. Die Mutter ist untröstlich, und indem Helena in Verzweiflung die

Hände ringt, streift sie den Ring ab und fällt Faust in die Arme, der aber nur ihr leeres Kleid umfaßt. Mutter und Sohn sind verschwunden. Mephistopheles, der bisher unter der Gestalt einer alten Schaffnerin von allem Zeuge gewesen, sucht seinen Freund zu trösten und ihm Lust zum Besitz einzuflößen. Der Schloßherr ist in Palestina umgekommen, Mönche wollen sich der Güter bemächtigen, ihre Segensprüche heben den Zauberkreis auf. Mephistopheles rät zur physischen Gewalt und stellt Fausten drei Helfershelfer mit Namen: Raufebold, Habebald, Haltefest. Faust glaubt sich nun genug ausgestattet und entläßt den Mephistopheles und Kastellan, führt Krieg mit den Mönchen, rächt den Tod seines Sohnes und gewinnt große Güter. Indessen altert er, und wie es weiter ergangen, wird sich zeigen, wenn wir künftig die Fragmente, oder vielmehr die zerstreut gearbeiteten Stellen dieses zweiten Teiles zusammenräumen und dadurch einiges retten, was den Lesern interessant sein wird."

Von der andern Führung der Handlung abgesehen, durch die vor allem die spätern Schicksale Fausts in ungleich engerm Zusammenhang mit der Helenahandlung erscheinen, und in der also die Wiederanknüpfung der Beziehungen Faustens zum Kaiser noch nicht vorgesehen ist, erscheint die Skizze hauptsächlich deswegen so bedeutungsvoll, weil wir daraus sehen, welche bedeutende Hebung des Niveaus der Charaktere, welche Läuterung und Idealisierung der Motive in den zwanziger Jahren stattgefunden hat.

Alles Kleinliche, Niedrige, Komische ist während dieser Arbeitsperiode von den Hauptgestalten als wesensfremd und unorganisch abgestreift. Das haben wir beobachtet bei der Beschwörungsszene der Helena, das sahen wir bei der Poetisierung des Homunculus, bei der Ausscheidung Wagners aus der Walpurgisnacht.

Das sehen wir vor allem jetzt auch an der Gestalt der Helena.

Das Hetärenhafte, das ihr in dieser ältesten Planskizze noch anklebt: („sie findet alles einsam, sehnt sich nach Gesellschaft, besonders nach männlicher, die sie ihr lebelang nicht entbehren können,") und das auch unwillkürlich auf Faust abfärbt. („Sie findet ihn abscheulich, allein da er zu schmeicheln weiß, so findet sie sich nach und nach in ihn, und er wird der Nachfolger so mancher Heroen und Halbgötter.") Alles das ist in der letzten Fassung getilgt, kein unedler Zug entstellt mehr den seltsamen Bund, der hier von beiden Seiten in tiefer echter Leidenschaft geschlossen wird.

Als Goethe 1827 die Helena als Bruchstück für sich erscheinen ließ, gab er ihm den Untertitel „Klassischromantische Phantasmagorie, Zwischenspiel zu Faust". Er wollte mit Phantasmagorie andeuten, daß es sich hier insofern um ein Gaukel- oder Zauberspiel handle, als Helena und ihre Scharen nicht wirklich leben, sondern nur zu einem Scheinleben, allerdings mit allen Leidenschaften und organischen Funktionen des natürlichen Lebens erweckte Gespenster — Revenants — sind, die, wenn sie ihre Aufgabe er-

füllt haben, in den Schoß des Orkus wieder als Schatten zurückkehren müssen; und diese Rolle hatte er vielleicht im Sinn, als er in der ersten Zeit seiner Beschäftigung mit den Helenaszenen (1800, 12. September) an Schiller schrieb: „Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin so sehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Fratze verwandeln soll," also daß Helena bei alledem nichts weiter werden und bleiben kann, als ein „Gespenst". So wird es jedenfalls von vielen aufgefaßt. Ich möchte allerdings „Fratze" hier anders deuten. „Fratze" ist in Goethes Sprachgebrauch etwas ganz Besonderes, Fratze ist das Element, das die reinen schönen Anschauungsformen verwirrt und trübt; er spricht von den „Fratzen des Tages," die ihm die dichterischen Arbeiten unmöglich machen, d. h. dem Kleinlichen, Niedrigen, was die Alltagswelt bringt. Und wenn er daher hier hinzusetzt: „Wirklich fühlte ich nicht geringe Lust, eine wahrhafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen, allein ich werde mich hüten, die Obliegenheiten zu vermehren, deren kümmerliche Erfüllung ohnehin schon die Freude des Lebens wegzehrt," so möchte ich das vielmehr auf jene eben berührte typische Erscheinung in Goethes Verhältnis zu den Gestalten des zweiten Teils überhaupt beziehen. Ich meine so: Kaum ist er in den Bannkreis der Helena eingetreten, so ergreift sie ihn so, packt ihn so, daß der fratzenhafte Zug des Hetärentums, den er ihr zugedacht, ihm jetzt wieder leid tut, und er große Lust verspürt, die ganze Helenahandlung über das Niveau der antiken

chronique scandaleuse bedeutend emporzuheben, was ja dann auch hernach geschehen. Aber sicher ist, daß aus der Bezeichnung Phantasmagorie und der Erwähnung der Helena als Fratze nun nicht der Schluß gezogen werden darf, wie man (K. J. Schröer) getan hat, daß dieses ganze Zwischenspiel ein Gaukelwerk sei, Faust einbegriffen, ein Traumerlebnis des Faust, in dem der wirkliche Faust gar keine Rolle spielt. Ist man doch soweit gegangen zu behaupten: das Auftreten der Helena setze die Handlung der Walpurgisnacht nicht fort, es sei nicht eine Folge von Fausts Gang in die Unterwelt. Es sei nur ein stellvertretendes Zwischenspiel. Auch Faust erscheine nicht als der Faust, der zur Unterwelt gestiegen war. Er suche Helena nicht, sie käme zu ihm. Er fliehe nicht den Geschmack des Nordens; er trete auf als Vertreter der mittelalterlichen Kultur; und: „so durfte er nicht im Stück auftreten". Das ist natürlich verfehlt. Auch wenn wir jetzt nicht aus den seitdem ans Licht gezogenen Paralipomena den innigsten logischen zeitlichen und tatsächlichen Zusammenhang zwischen der klassischen Walpurgisnacht und der Helenahandlung aktenmäßig belegen könnten, müßte es aus allem übrigen erschlossen werden. Es ist ja so klar, daß Faust, der Helena zum Leben erweckt hat, um jeden Preis nun Helena gewinnen will, und zu diesem Zweck ihr, die nach Sparta zurückversetzt ist, sich nähert. Sie kommt ja nur scheinbar zu ihm. In Wirklichkeit kommt er zu ihr, indem er sie durch Mephistos Künste in seine Zauberburg versetzen läßt.

Die Helenahandlung ist ein organischer Bestandteil der Faustdichtung als Ganzes, der allerdings insofern, wie ich bereits früher andeutete, eine Verschleierung und Trübung der künstlerischen Idee bedingt und bewirkt, als durch diese Helenahandlung mit den großen ethischen Problemen des einzelnen Menschen ein ästhetisch-kulturgeschichtliches Problem der ganzen modernen Menschheit verbunden wird. Insofern ist allerdings auch Helena ein Zwischenspiel, aber nicht ein Zwischenspiel zwischen dem zweiten und dritten Akt, sondern zwischen dem ersten und vierten. Dann gehört auch der zweite, die Helenahandlung einleitende Akt in dies Intermezzo hinein, in dem Faust von dem großen Tatendrang, der ihn am Eingang des ersten Aktes beseelte, abgelenkt wird. Diesem Faust begegnen wir erst wieder im vierten Akt.

Es scheint mir auch nach Goethes vorher zitierten Äußerung und nach anderen ähnlichen klar, jedenfalls wahrscheinlich, daß ihm erst unter den Händen bei der Arbeit die Helenahandlung, diese bedeutungsvolle, folgenschwere Rolle bekam, die das strenge Gefüge der geschlossenen Handlung, die auf eine sittliche Läuterung des Faust durch die Tat abzielt, zu sprengen drohte.

Zwischen das Drama des Menschen Faust schiebt sich das Drama der modernen Menschheit, verkörpert in Faust und Helena, ein Menschheitserlebnis, in dem und an dem jeder in die Gegenwart hinein geborene, mag er es wissen oder wollen oder nicht, seinen Anteil hat.

In diesem Faust aber erscheint, durch diesen Faust

scheint durch vor allem Goethe selbst, der vollendetste Mensch, den die moderne Kultur im wundervollen Ebenmaß des Körperlichen und Geistigen, des Typischen und des Individuellen, des Künstlers und des Menschen hervorgebracht hat.

Ich habe auch schon früher gesagt, wie dies Helenamotiv, das ihm die Sage und das Volksschauspiel im Keime bot, und das er auch bei der ersten Konzeption seinem eigenen Zeugnis nach, dem wir nicht mißtrauen dürfen, schon in seinen Plan aufgenommen hatte, in sein Leben hineinwuchs, für ihn eine persönliche symbolische Bedeutung gewonnen.

Durch die Bezeichnung „romantisch-klassische Phantasmagorie", die Goethe dem Helenabruchstück bei der ersten Veröffentlichung gab, hat er, aber vielleicht mehr als er selbst beabsichtigte, eine Deutung der inneren Beziehungen, die in den Gestalten Faust und Helena dargestellt werden sollen, veranlaßt, die gelegentlich geradezu zu einer Verkennung des eigentlichen Sinnes geführt haben.

Wer den geheimen und tiefen Pulsschlag der Faust- und Helenahandlung fühlen und hören will, der muß sich in die Seele des italienischen Goethe versetzen.

Es gibt schlechterdings keinen besseren, authentischeren und schöneren Kommentar zur Helena, als Goethes Bekenntnisse in den Briefen, die er aus Italien an Frau von Stein und die übrigen Freunde in Deutsch-

land richtete, denn sie lassen auch so deutlich erkennen, warum sich bei Goethe das ethische und das künstlerisch-ästhetische Problem im Faust verschmelzen mußte: Eben weil es in seinem Leben ebenso war. Ich denke an Stellen wie in in dem Briefe an die Weimarer Freunde, 6. Januar 1787: „Ich bin von einer ungeheuren Leidenschaft und Krankheit geheilt, wieder zum Lebensgenuß, zum Genuß der Geschichte, der Dichtkunst, der Altertümer genesen,“ oder an Frau von Stein am 8. Juni 1787: „Rom ist der einzige Ort in der Welt für den Künstler, und ich bin doch einmal nichts anderes .... Übrigens habe ich glückliche Menschen kennen lernen, die es nur sind, weil sie ganz sind, auch der Geringste, wenn er ganz ist, kann glücklich und in seiner Art vollkommen sein. Das will und muß ich nun auch erlangen, und ich kann's, wenigstens weiß ich, wo es liegt und wo es steht, ich habe mich auf dieser Reise unsäglich kennen lernen. Ich bin mir selbst wiedergegeben,“ oder an Kayser, 14. Juli 1787: „Ich finde hier die Erfüllung aller meiner Wünsche und Träume ... Mit jedem Tag scheint die Gesundheit Leibes und der Seele zu wachsen, und ich habe bald nichts als die Dauer meines Zustandes zu wünschen.“ Am schönsten vielleicht zusammengefaßt in dem Brief an Frau von Stein am 20.—23. Dezember 1786 aus der allerersten römischen Zeit: „Ich lasse mir nur alles entgegenkommen und zwinge mich nicht dies oder jenes in dem Gegenstande zu finden. Wie ich die Natur betrachtet, betracht ich nun die Kunst, ich

gewinne, wonach ich so lang gestrebt, auch einen vollständigen Begriff von dem Höchsten, was Menschen gemacht haben und meine Seele bildet sich auch an dieser Seite mehr aus, und sieht in ein freieres Feld .... Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort, ich dachte wohl hier was zu lernen, daß ich aber so weit in die Schule zurückgehen, daß ich so viel verlernen müßte, dacht ich nicht. Desto lieber ist mir's, ich habe mich ganz hingegeben und es ist nicht allein der Kunstsinn, es ist auch der moralische, der große Erneuerung leidet."

Das sind nur einige herausgerissene Stellen, die allerdings kein einziges dunkles Wort in der Helena erklären, keine mythologische Anspielung erschließen, die aber, meine ich, in die dichterischen Vorgänge deren Zeuge wir in der Helenahandlung werden, einen Strom von rotem lebendigem Blut strömen lassen. Wir fühlen durch die symbolisch-allegorische Handlung das persönliche Erlebnis durch, das nun wieder seinem aus nehmender und gebender Leidenschaft die stärksten dichterischen Antriebe empfangenden Wesen entsprechend nicht in einer abstrakten Fiktion, sondern in dem von tiefer Leidenschaft und wunderbarer sinnlicher Schönheit durchglühten Liebesbund Faustens mit der Helena zum Ausdruck kommt.

Und eben weil dies Helenamotiv so für ihn nicht mehr ein übernommenes blieb, sondern wie das ganz frei erfundene Gretchenmotiv in seiner Seele Wurzel faßte und

ein neues Leben entwickelte, mußte ganz naturgemäß jene Idealisierung ihres Bildes und die Vertiefung ihres Liebesbundes mit Faust eintreten, die das Symbol erst zu höchster künstlerischer Vollendung reifen ließ.

Aber wie ich sagte, das persönliche Erlebnis ist zugleich Spiegelbild einer Erfahrung der modernen Menschheit überhaupt, der mit christlich-mittelalterlicher Kultur durchtränkten Menschheit, die im Grübeln über die Geheimnisse des Lebens und im Kampf wider die Sünde die Fähigkeit, die sinnliche Welt in ihren Erscheinungsformen rein und unbefangen zu genießen verloren hatte, die auch in ihrem künstlerischen Schaffen dem Seltsamen, dem Tiefsinnigen, die Phantasie auf Seitenpfade und allerlei Zickzackwege mit grellen Lichtern und tiefen Schatten Lockenden, den Vorzug vor der einfachen, in reiner großer Form still in sich ruhenden Schönheit gegeben hatte. Ein Bild der christlich-romantischen Welt also die die Antike neu entdeckt und in ihrem Anschauen in dem Sichversenken, in diese völlige Harmonie des Seelischen und des Körperlichen zu einer neuen Weltanschauung und zu einer neuen Kulturaufgabe sich durcharbeitet.

Wir dürfen hier nicht allein an diese Wiedererweckung im engsten Sinn, an das Zeitalter der Renaissance, denken, noch weniger, wie man es auch getan hat, bei dieser Versinnbildlichung der Verschmelzung der Romantik und der Antike, nur die romantische Bewegung des damaligen Deutschlands und Goethes eigne Stellung dazu ins Auge fassen. Die Perspektive ist ungleich weiter.

Es ist ein großer Regenerationsprozeß der Menschheit, der seit den Tagen der Renaissance (im engeren Sinne) sich vollzieht, der aber über die Vorstadien kaum hinausgediehen ist, ein Prozeß, der mit wechselnder Energie und wechselndem Erfolg hüben und drüben seit Jahrhunderten geführt wird; oder richtiger, das ist eine über Jahrhunderte sich fortpflanzende geistige Bewegung, die, da es sich um Gegensätze handelt, naturgemäß Kampfformen annehmen muß, bald schroffer, bald milder, eine Bewegung, die auch nicht nur auf das Künstlerischeim Menschen sich beschränkt, sondern die es mit dem ganzen Menschen zu tun hat, und als deren idealster Ausdruck, in dem was für allezu erstreben ist, eben Goethe gilt; eine Bewegung, die daher auch, weil ihr Endziel die denkbar größte Harmonie, eine Vereinigung des Sittlichkeitsideals und des Schönheitsideals ist, über alle Niederlagen und Enttäuschungen der einzelnen der Generationen, der Jahrhunderte, unaufhaltsam fortschreitet, und durch den Kampf den Frieden bringt. Dieser große Menschheitsprozeß ist es, der hier in einer der tiefsinnigsten und zugleich schönsten Allegorieen in dem Bunde Faustens

und der Helena veranschaulicht wird; nicht um eine bereits abgeschlossene Phase dieses Kampfes darzustellen, nicht um eine Durchgangsbewegung des Tages in ihrer flüchtigen Erscheinung festzuhalten, sondern um im Bilde vergangener Dinge auf Zukünftiges ahnend und verheißend hinzuweisen.

Soviel über die Grundidee der Helenahandlung; über den Inhalt im einzelnen kann ich mich kurz fassen.

So wie die Phantasmagorie verhältnismäßig früh außer dem Zusammenhang mit den übrigen Partieen des zweiten Teils entstanden oder jedenfalls entworfen ist, so stellt sie auch in der Anlage und in der Durchführung ein in sich geschlossenes Ganzes, ein Drama im Drama dar, das auch noch dadurch äußerlich die üblichen Formen eines Dramenaktes sprengt, daß nicht nur während des Aktes die Szene zweimal wechselt, sondern auch zwischen der zweiten und dritten Verwandlung ein größerer Zeitraum liegt, also auch die Einheit der Zeit nicht gewahrt ist.

Im übrigen ist die Handlung selbst von einer Durchsichtigkeit, daß eine Erläuterung wie die meine, die nicht den einzelnen Worten uud Wörtern folgt, sondern nur auf Erschließung der wesentlichen Motive und ihres Zusammenhangs untereinander ihr Augenmerk richtet, hier gern aufs Wort verzichtet um die wundervolle Harmonie der großen Kunstschöpfung nicht durch eigne Betrachtungen zu stören.

Die Helenahandlung ist wie eines jener großen Gemälde, die für die Ewigkeit leuchten, wie etwa Raphaels Sixtina, die sich von selbst jedem erschließen, der mit Andacht und williger Hingebung davortritt. Wer diese Sprache nicht aus sich versteht, dem deutet sie auch kein Dritter.

Nur etwas möchte ich hervorheben: einmal, wie hier eine Verschmelzung der edelsten und kostbarsten Elemente antiker Dichtung, des Epos (Homer) und des Dramas stattgefunden hat, mit einer Kraft der Verjüngung und Wiederbelebung, sowohl der Gestalten wie der Formen, wie es in der gesamten neuen Literatur ohne Beispiel ist, und ferner, wie dadurch, daß in den Reden der Helena und ihren Gefährtinnen das dämmernde Traumbewußtsein einer Doppelexistenz, eines schon einmal gelebten Lebens mit ahnungsvoll schnell wieder märchenhaft zerfließenden Lichtern auftaucht, gerade in die Szenen der Leidenschaft nun ein Begleitakkord ahnungsvoller Elegie hineinklingt, der etwas unendlich Rührendes, Herzergreifendes hat; man denke z. B. an die Worte der Helena zu den mit Phorkyas schreitenden Gefährtinnen:

„Ihr habt in sittelosem Zorn
Unsel'ger Bilder Schreckgestalten hergebannt,
Die mich umdrängen, daß ich selbst zum Orkus mich
Gerissen fühle, vaterländ'scher Flur zum Trutz.
Ist's wohl Gedächtnis? war es Wahn, der mich ergreift?

„War ich das alles? Bin ich's? Werd' ich's künftig sein,
Das Traum- und Schreckbild jener Städteverwüstenden?"

Und schließlich, wie, ich möchte sagen, zufällige historische Vorgänge, denn sie sind ohne innere Folge geblieben, wie die Besiedelungen Griechenlands durch Normannen und Deutsche im Mittelalter, hier zu großen bedeutungsvollen, weltgeschichtlichen Spiegelungen verwertet werden und indem dies Eindringen romantischen Barbarentums zeitlich sowohl mit gewissen Erscheinungen der Völkerwanderung — man denke an Lynkeus — wie unmittelbar mit der homerischen Welt zusammengerückt werden, eine Eindringlichkeit in der Darstellung und Erfassung der großen Gesamtheit der menschlichen Geschichte erreicht wird, die den Gedanken an eine freie gestaltende dichterische Willkür gar nicht aufkommen läßt. Und wie dann über diesen Weltenräumen von Jahrtausenden menschlicher Geschichte sich das Persönlichste geheimnisvoll und innig zugleich entfaltet, und den ganzen Gehalt des Moments ausschöpfend, der Liebesbund Faustens und Helenas geschlossen wird:

Helena. Ich fühle mich so fern und doch so nah,
Und sage nur zu gern: da bin ich! da!
Faust. Ich atme kaum, mir zittert, stockt das Wort;
Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort.

Helena. Ich scheine mir verlebt und doch so
neu.
In dich verwebt, dem Unbekannten treu.

Faust. Durchgrüble nicht das einzigste Geschick!
Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick.

Aus diesem Liebesbund erblüht das arkadische freie Glück, aus dieser Liebe entspringt Euphorion.

Auch hier ist das Kühnste gewagt und geleistet. Rein Symbolisches und intim Persönliches innigst verschlungen, zur Verzweiflung kritischer Haarspalter.

Wer und was ist Euphorion?

Auch hier knüpfte Goethe an die Überlieferung an. Die nachhomerische Dichtung weiß vom Euphorion, dem geflügelten Sohn der Helena und des Achilles zu erzählen, den nachmals Zeus, verschmähter Liebe wegen, mit dem Blitz vertilgt habe, und das älteste Faustbuch erzählt von Faustens und der Helena Sohn, Justus, der nach dem Tode des ersten samt seiner Mutter plötzlich verschwunden sei. So erscheint auch hier Euphorion als ein dämonisches Wesen, als etwas außer und über der Natur Stehendes, das infolgedessen aber auch in der organischen Natur keine innere Daseinsberechtigung hat; und wie vor der Zeit, Minuten zu Jahren dehnend, zu märchenhafter Vollreife entwickelt, so auch vor der Zeit der jähen Vernichtung geweiht.

Mit dieser mythisch-märchenhaften Vorstellung von den Daseinsbedingungen solcher Geschöpfe, die aus dem

Bunde von Menschen mit Zauber- oder Fabelwesen entsprungen, ist echt Goethisch zwanglos und natürlich mit symbolischen Ideen verflochten die Idee von jenen glücklich-unglücklichen Existenzen die mit Flügeln geboren sind, die aber nicht die Tragkraft besitzen, sie über den Bannkreis ihrer nächsten Umgebung zu erheben.

Es sind dies nur Vermutungen freilich. Denn Goethe hat seine ursprünglichen Absichten in dieser Beziehung in Dunkel gehüllt. Als er mit Eckermann nachmals darüber sprach, sagte er: Er habe den Schluß der Helena ursprünglich ganz anders im Sinn gehabt: „ich hatte ihn mir auf verschiedene Weise ausgebildet, einmal auch recht gut, aber ich will es euch nicht verraten".

Da Eckermann jene für die Fortsetzung von Dichtung und Wahrheit geschriebene Planskizze kannte, kann der dort gegebene Schluß aber nicht gemeint sein, sondern muß es sich um eine andre Wendung handeln.

Wie dem nun auch sein mag, sicher ist, daß die Nachricht von Lord Byrons Tod dem Ende des Euphorion die letzte charakteristische Wendung gab. Goethe selbst hat einmal im Gespräch mit Eckermann darauf hingewiesen, wie eigentlich der Knabe Lenker und „Euphorion" ein und dieselbe Person seien. Und als Eckermann erstaunt fragte, wie denn der Euphorion schon im Karneval erscheinen konnte, da er doch erst im dritten Akt geboren werde, erwidert: „Der Euphorion ist kein menschliches, sondern nur ein allegorisches Wesen, es ist in ihm die Poesie personifiziert, die an keine Zeit,

keinen Ort, und keine Person gebunden ist." Aus dieser allgemeinen Konzeption und symbolischen Erfassung der Gestalt von vornherein erklärt es sich leicht, wie Euphorion dann für Goethe mit Byron verschmelzen konnte, in dem er das größte dichterische Talent der jungen Generation verehrte, und in dem er den pathologisch angeborenen Zug, der sein Leben vor der Zeit tragisch vernichten sollte, von jeher erkannt und beklagt hatte. Er hat sich einmal Eckermann gegenüber (1827, 2. Juli) darüber ausgesprochen: „Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit niemand gebrauchen als ihn, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen mußte ich haben. Auch paßte er übrigens ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolunghi zugrunde ging. Eine Abhandlung über Byron zu schreiben, ist nicht bequem und rätlich, aber gelegentlich ihn zu ehren und auf ihn im einzelnen hinzuweisen, werde ich auch in der Folge nicht unterlassen."

Es bedarf allerdings dieser Erläuterungen nicht, um die große Totenklage zu verstehen, die Goethe, einer inneren Nötigung gehorchend, so in sein größtes Werk eingeschaltet hat, wir verstehen, wie aus allgemein Symbolischem, Allegorischem und Persönlichem sich auch hier ihm eine höchste, dichterische Offenbarung gestaltete, die

gerade durch die persönliche Anteilnahme an einem Menschenschicksal, das, streng genommen, in diesen Rahmen nicht hineingehört, eine Innigkeit erhält, die der Wirkung des Ganzen wieder zugute kommt; wenn anknüpfend an die verhallenden Worte des Euphorion:

„Laß mich im düstern Reich,
Mutter mich nicht allein!"

nach einer Pause der Chor anhebt:

„Nicht allein! — wo du auch weilest,
Denn wir glauben dich zu kennen,
Ach! wenn du dem Tag enteilest,
Wird kein Herz von dir sich trennen.
Wüßten wir doch kaum zu klagen,
Neidend singen wir dein Los:
Dir in klar- und trüben Tagen
Lied und Mut war schön und groß.
Ach! zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider! früh dir selbst verloren,
Jugendblüte weggerafft.
Scharfer Blick die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesglut der besten Frauen
Und ein eigenster Gesang.
Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei ins willenlose Netz.
So entzweitest du gewaltsam

Dich mit Sitte, mit Gesetz;
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Mut Gewicht,
Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.
  Wem gelingt es? — Trübe Frage,
Der das Schicksal sich vermummt.
Wenn am unglückseligsten Tage
Blutend alles Volk verstummt.
Doch erfrischet neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt;
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt."

Dieser persönliche Schmerz zittert nun auch durch die Worte der Helena und ihren Abschied von Faust, und es ist als ob die Summe aller höchsten Freuden und aller tiefsten Schmerzen, die der größte Dichtergenius im Laufe seines Daseins erfahren, sich noch einmal erschütternd zusammendrängte in jene Worte:

„Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.
Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band,
Bejammernd beide, sag' ich schmerzlich Lebewohl!
Und werfe mich noch einmal in die Arme dir.
Persephoneia, nimm den Knaben auf und mich."

Fünftes Kapitel

Schlachtszenen. Philomen und Baucis. Die Sorge. Das Ende

Der vierte Akt bringt uns und Faust auf einen völlig neuen Schauplatz. Jener, wie wir gesehen haben, ursprünglich geplante innige Zusammenhang der Kämpfe des Faust mit dem Schauplatz der Helenahandlung ist völlig fallen gelassen. In nordischer Gebirgslandschaft, in der Einsamkeit des Hochgebirges, begegnen wir Faust wieder, und ähnlich wie im Eingang des ersten Aktes sucht er die innere Harmonie wiederzufinden durch Versenkung in den Anblick der allheilenden Natur. Auch hier klingt in das Faustische persönliches Erlebnis hinein. Der Nachklang jener letzten Liebe die Goethe 1823 in Marienbad zu Ulrike v. Levetzow ergriffen hatte. Die Wolke die ihn hergetragen, auf dieser Gipfel Saum, von dem er „der Einsamkeiten tiefste" unter seinem Fuß erblickt, löst sich langsam von ihm los, und in ihren wechselnden Gestalten, wie sie in der Luft verschwebt und zerrinnt geben ihre Umrisse und Farben täuschend die Bilder geliebter Gestalten, des Schönsten und Lieblichsten, was ihm da drunten, wo er glücklich und unglücklich zugleich war, im Laufe der Jahre an Erfüllungen und Enttäuschungen zuteil geworden: „Und spiegelt blendend, flüchtiger Tage großen Sinn!"

„Doch mir umschwebt ein zarter lichter Nebelstreif
Noch Brust und Stirn, erheiternd, kühl und schmeichelhaft.

Nun steigt es leicht und zaudernd hoch und höher auf,
Fügt sich zusammen. — Täuscht mich ein entzückend
Bild,
Als jugenderstes, längstentbehrtes höchstes Gut?
Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf,
Aurorens Liebe, leichten Schwungs, bezeichnet's mir,
Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.
Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin,
Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort."

Das nun folgende Zwiegespräch mit Mephisto, scheint zunächst wieder in neptunistisch-vulkanistische Polemik sich zu verlieren, führt dann aber schnell auf den Kernpunkt, nicht nur der Szene, sondern des ganzen Dramas überhaupt.

Faust ist, der Erde und ihrer Herrlichkeiten satt, in die Einsamkeit entwichen, sich zu sammeln zu neuen Taten, und Mephisto, dem auch diesmal wieder die eigentlichsten und geheimsten Triebfedern von Fausts Innenleben verborgen geblieben sind, ist es, der nun kategorisch die Frage stellt:

„Doch daß ich endlich ganz verständlich spreche,
Gefiel dir nichts an unsrer Oberfläche?
Du übersahst in ungemess'nen Weiten,
‚Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten.' (Matth. 4)
Doch, ungenügsam wie du bist,
Empfandest du wohl kein Gelüst?"

Wie wenig er eine Vorstellung hat von dem was in Faust vorgeht, beweisen seine beiden Vorschläge auf Faustens Antwort — „Und doch! ein Großes zog mich an. Errate!" —: der erste, die Vorstellung eines müßig-schwelgerischen, egoistischen Fürstenideals, das sich begnügt, die äußeren Ehren von einer gedankenlosen Menge einzuheimsen:

„Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,
Im Kerne Bürger-Nahrungsgraus,
Krummenge Gäßchen, spitze Giebeln,
Beschränkten Markt, Kohl, Rüben, Zwiebeln,
Fleischbänke, wo die Schmeißen hausen,
Die fetten Braten anzuschmausen;
Da findest du zu jeder Zeit
Gewiß Gestank und Tätigkeit.
Dann weite Plätze, breite Straßen,
Vornehmen Schein sich anzumaßen;
Und endlich, wo kein Tor beschränkt,
Vorstädte, grenzenlos verlängt.
Da freut' ich mich an Rollekutschen,
Am lärmigen Hin- und Wiederrutschen,
Am ewigen Hin- und Wiederlaufen
Zerstreuter Ameis-Wimmelhaufen.
Und, wenn ich führe, wenn ich ritte,
Erschien' ich immer ihre Mitte,
Von Hunderttausenden verehrt"

von Faust schroff abgelehnt:

„Das kann mich nicht zufrieden stellen!
Man freut sich, daß das Volk sich mehrt,
Nach seiner Art behaglich nährt,
Sogar sich bildet, sich belehrt, —
Und man erzieht sich nur Rebellen“

der zweite, ein noch weniger harmloses nach dem Grundsatz car tel est notre plaisir aufgestelltes Programm:

„Dann baut ich grandios, mir selbst bewußt,
Am lustigen Ort ein Schloß zur Lust.
Wald, Hügel, Flächen, Wiesen, Feld
Zum Garten prächtig umbestellt.
Vor grünen Wänden Sammetmatten,
Schnurwege, kunstgerechte Schatten,
Kaskadensturz, durch Fels zu Fels gepaart,
Und Wasserstrahlen aller Art;
Ehrwürdig steigt es dort, doch an den Seiten,
Da zischt's und pischt's in tausend Kleinigkeiten.
Dann aber ließ' ich allerschönsten Frauen
Vertraut-bequeme Häuslein bauen;
Verbrächte da grenzenlose Zeit
In allerliebst-geselliger Einsamkeit.
Ich sage Frau'n; denn ein für allemal
Denk' ich die Schönen im Plural“

das Faust mit dem „Schlecht und modern! Sardanapal!“ verächtlich abfertigt.

Auf die spöttische und doch eine gewisse Verlegenheit verratende Frage aber:

„Errät man wohl, wonach du strebtest?
Es war gewiß erhaben kühn.
Der du dem Mond um so viel näher schwebtest,
Dich zog wohl deine Sucht dahin?“

wird scharf und nachdrücklich von Faust selbst das neue Ziel gesteckt:

„Mit nichten! Dieser Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu großen Taten.
Erstaunenswürdiges soll geraten,
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß.“

Und in wundervoller Steigerung lockt nun Mephistos spöttische Zwischenbemerkung:

„Und also willst du Ruhm verdienen?
Man merkt's, du kommst von Heroinen.“

Fausts herrlich befreiende Antwort heraus:

„Herrschaft gewinn ich, Eigentum!
Die Tat ist alles, nichts der Ruhm.“

Mephistopheles. Doch werden sich Poeten finden,
Der Nachwelt deinen Glanz zu künden,
Durch Torheit, Torheit zu entzünden.

Faust. Von allem ist dir nichts gewährt.
Was weißt du, was der Mensch begehrt?
Dein widrig Wesen, bitter, scharf,
Was weiß es, was der Mensch bedarf?

Mephistopheles. Geschehe denn nach deinem Willen,
Vertraue mir den Umfang deiner Grillen.

Faust. Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen,
Es schwoll empor, sich in sich selbst zu türmen.
Dann ließ es nach und schüttelte die Wogen,
Des flachen Ufers Breite zu bestürmen.
Und das verdroß mich; wie der Übermut
Den freien Geist, der alle Rechte schätzt,
Durch leidenschaftlich aufgeregtes Blut
In's Mißbehagen des Gefühls versetzt.
Ich hielt's für Zufall, schärfte meinen Blick,
Die Woge stand und rollte dann zurück,
Entfernte sich vom stolz erreichten Ziel;
Die Stunde kommt, sie wiederholt das Spiel.

Mephistopheles (ad Spectatores). Das ist für mich nichts Neues zu erfahren,
Das kenn' ich schon seit hunderttausend Jahren.

Faust (leidenschaftlich fortfahrend): Sie schleicht heran, an abertausend Enden
Unfruchtbar selbst Unfruchtbarkeit zu spenden;
Nun schwillt's und wächst und rollt und überzieht
Der wüsten Strecke widerlich Gebiet.
Da herrschet Well' auf Welle kraftbegeistet,
Zieht sich zurück und es ist nichts geleistet,
Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!
Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen;
Hier möcht' ich kämpfen, dies möcht' ich besiegen.
Und es ist möglich! — flutend wie sie sei,
An jedem Hügel schmiegt sie sich vorbei;

Sie mag sich noch so übermütig regen,
Geringe Höhe ragt ihr stolz entgegen,
Geringe Tiefe zieht sie mächtig an.
Da faßt' ich schnell im Geiste Plan auf Plan:
Erlange dir das köstliche Genießen
Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen,
Der feuchten Breite Grenzen zu verengen
Und, weit hinein, sie in sich selbst zu drängen.
Von Schritt zu Schritt wußt' ich mir's zu erörtern.
Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern!"

Damit ist die große Perspektive auf den Schluß eröffnet, und kühn wird sofort an das tatkündende Wort die Vorbereitung dazu angeschlossen.

Eine Aufgabe winkt, deren Lösung die Aussicht eröffnet, sein eigenstes Ideal zur Tat werden zu lassen: „Der gute Kaiser" des ersten Aktes hat mit seinem Regierungsprinzip:

„Es könne wohl zusammen gehn,
Und sei recht wünschenswert und schön,
Regieren und zugleich genießen"

Schiffbruch gelitten. Weit entfernt von jenem Fürstenideal, das Faust-Goethe hier nach den großen Fürstenmustern seiner Zeit, Friedrich II. und Karl August, aus reifer Erfahrung und tiefster Empfindung entrollt:

„Ein großer Irrtum. Wer befehlen soll,
Muß im Befehlen Seligkeit empfinden,
Ihm ist die Brust von hohem Willen voll,

Doch was er will, es darf's kein Mensch ergründen.
Was er den Treusten in das Ohr geraunt,
Es ist getan und alle Welt erstaunt.
So wird er stets der Allerhöchste sein,
Der Würdigste —, Genießen macht gemein!"

sind ihm im Genießen die Zügel des Reichs aus den Händen geglitten, und zu der allgemeinen Anarchie „wo Groß und Klein sich kreuz und quer befehden" ist nun auch als der Übel größtes ein Gegenkaiser aufgetreten. Ein typischer Vorgang des mittelalterlichen Kaiserelends, wie es Mephisto mit beißender Satire schildert.

Hier setzt Mephisto den Hebel an.

Unerkannt bietet Faust zum zweiten Mal, auf Mephistos Rat, dem Kaiser seine Dienste an, diesmal aber zu wichtigerer, folgenschwererer und segensreicherer Tat.

Die Schilderung der Schlacht, in die nicht nur die grotesken Gespenster, Haberecht, Raufebold und Haltefest, sondern auch ganze Geisterheere, Verwirrung und Grauen erweckend, selbst in der Umgebung des Kaisers eingreifen, gehört sowohl in der Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten, wie in der Anschaulichkeit, in der durch Rede uns die einzelnen Phasen des Kampfes vermittelt werden und schließlich in der starken dramatischen Steigerung durch Hoffen und Bangen bis zu dem jubelnden „Herr Gott dich loben wir! aus Millionen Kehlen" mit zu dem Gewaltigsten und Lebendigsten, was Goethe geschaffen.

Die ganze Szenenreihe selbst ist aber im Plan des

Stückes nur Mittel zum Zweck für Faust, von dem dankerfüllten Kaiser die Belehnung mit jenem Uferstrich zu erlangen, auf dem er sich sehnt seine Tatenlust im großen Stil zum Gemeinwohl zu betätigen. Merkwürdig genug erscheint freilich dabei, daß ähnlich wie in den früheren Akten auch hier diese scène à faire, die Belehnung Faustens fehlt, daß alle übrigen feierlich belohnt und belehnt werden, daß wir aber von Fausts Belohnung nur andeutungsweise erfahren, durch jene kleine, die Kämpfe des Mittelalters zwischen Kaiser und Kirche in wundervoller Prägnanz zusammenfassende Szene zwischen dem Kaiser und dem Erzbischof-Kanzler.

> Erzbischof. Verzeih', o Herr! Es ward dem sehr verrufnen Mann
> Des Reiches Strand verliehn; doch diesen trifft der Bann,
> Verleihst du reuig nicht der hohen Kirchenstelle
> Auch dort den Zehnten, Zins und Gaben und Gefälle.
> Kaiser (verdrießlich). Das Land ist noch nicht da, im Meere liegt es breit.
> Erzbischof. Wer's Recht hat und Geduld für den kommt auch die Zeit.
> Für uns mög' Euer Wort in seinen Kräften bleiben!
> Kaiser (allein). So könnt' ich wohl zunächst das ganze Reich verschreiben.

Tatsächlich war aber auch eine feierliche Belehnungsszene geplant, wie wir nicht nur aus den Skizzen zu diesem Akt in den Paralipomena sehen, sondern auch aus einem

Szenenfragment in dem „Faustus, mit Recht der Glückliche genannt", den Ritterschlag empfängt.

Der fünfte und letzte Akt ist in seiner ersten Szene „Philemon und Baucis" später entstanden, jedenfalls ausgeführt worden als der Schluß. Hier klaffte ebenso wie für die Einleitung dieser Tätigkeit Fausts, das heißt für die entsprechende Szene des vierten Aktes noch lange eine erhebliche Lücke, an deren Ausfüllung Goethe erst im letzten Jahre seines Lebens ging. Am 2. Mai 1831, berichtet Eckermann, Goethe habe ihn mit der Nachricht erfreut, daß es ihm in diesen Tagen gelungen sei, den bisher fehlenden Anfang des fünften Aktes so gut wie fertig zu machen. Die Intention auch dieser Szene," setzte Goethe hinzu, „ist über dreißig Jahre alt, sie war von solcher Bedeutung, daß ich daran das Interesse nicht verloren, allein so schwer auszuführen, daß ich mich davor fürchtete." Am 6. Juni berichtet Eckermann:

„Goethe zeigte mir heute den bisher noch fehlenden Anfang des fünften Aktes von „Faust". Ich las bis zu der Stelle, wo die Hütte von Philemon und Baucis verbrannt ist, und Faust in der Nacht, auf dem Balkon seines Palastes stehend, den Rauch riecht, den ein leiser Wind ihm zuweht.

‚Die Namen Philemon und Baucis,' sagte ich, ‚versetzen mich an die phrygische Küste und lassen mich jenes berühmten altertümlichen Paares gedenken, aber doch spielt unsere Szene in der neueren Zeit und in einer christlichen Landschaft.'

‚Mein Philemon und Baucis,‘ sagte Goethe, ‚hat mit jenem berühmten Paar des Altertums und der sich daran knüpfenden Sage nichts zu tun. Ich gab meinem Paare bloß jene Namen, um die Charaktere dadurch zu heben. Es sind ähnliche Personen und ähnliche Verhältnisse, und da wirken denn die ähnlichen Namen durchaus günstig.‘

Wir redeten sodann über den Faust, den das Erbteil seines Charakters, die Unzufriedenheit, auch im Alter nicht verlassen hat, und den bei allen Schätzen der Welt und in einem selbstgeschaffenen neuen Reiche ein paar Linden, eine Hütte und ein Glöckchen genieren, die nicht sein sind. Er ist darin dem israelitischen König Ahab nicht unähnlich, der nichts zu besitzen wähnte, wenn er nicht auch den Weinberg Naboths hätte.“

„Der Faust, wie er im fünften Akt erscheint,“ sagte Goethe ferner, „soll nach meiner Intention grade hundert Jahre alt sein, und ich bin nicht gewiß, ob es nicht etwa gut wäre, dieses irgendwo ausdrücklich zu bemerken.“

Soviel zur zeitlichen Datierung.

Der künstlerische Aufbau dieses Aktes, die Gliederung der einzelnen Szenen erweckt, trotzdem in der Sprache hin und wieder Spuren jener eigentümlich greisenhaften Sprechweise Goethes nicht zu verkennen sind, die höchste Bewunderung.

Er stellt sich wieder dar als ein Drama für sich, eröffnet von einem Vorspiel („Offne Gegend“) Philemon und Baucis, das zugleich die Aufgabe einer Exposition erfüllt

und in wunderbarster Anschaulichkeit uns im Spiegel eines anderen Menschenlebens Fausts Wirken vor Augen führt, und das zugleich durch den tiefen idyllischen Abendfrieden, der über diese Szene gebreitet ist, in einem fast raffiniert zu nennenden künstlerischen Kontrast steht zu der großen Katastrophe, die es einleitet.

Die Szene „Palast: Weiter Ziergarten, großer gradgeführter Kanal", entspricht durchaus dem ersten Akt. Charakteristik des Helden, in einer buntbewegten, schnell fortschreitenden Aktion, harte Dissonanzen klingen an, ein Konfliktskeim tritt in die Erscheinung.

Zwei Lebensauffassungen: der jubelnde Optimismus des Türmers:

Lynceus der Türmer (durchs Sprachrohr). Die Sonne sinkt, die letzten Schiffe
Sie ziehen munter hafenein.
Ein großer Kahn ist im Begriffe,
Auf dem Kanale hier zu sein.
Die bunten Wimpel wehen fröhlich,
Die starren Masten stehn bereit,
In dir preist sich der Bootsmann selig,
Dich grüßt das Glück zur höchsten Zeit.

in schärfstem Kontrast zu Faustens:

„Vor Augen ist mein Reich unendlich,
Im Rücken neckt mich der Verdruß,
Erinnert mich durch neidische Laute:
Mein Hochbesitz er ist nicht rein;"

gipfelnd in: „O wär' ich weit hinweg von hier!"

Das Auftreten des Mephisto mit den drei Gewaltigen wirft ein düsteres Licht auf die Grundlagen, dieser von Faust im höchsten Sinn aufgefaßten Kulturarbeit.

„Man hat Gewalt, so hat man Recht.
Man fragt um's Was? und nicht um's Wie?
Ich müßte keine Schiffahrt kennen:
Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig sind sie, nicht zu trennen."

Zugleich wirft dieses Wort nach vorwärts und rückwärts unheimliches Licht auf Faustens Situation.

Zwar seine Hände sind rein von dieser Schuld, aber durch seinen Diener, durch den Zerstörer von Anbeginn, in dessen Hände er die Ausführung seiner Pläne gelegt hat, ist eine geheime Saat von neuer Schuld aufgegangen, die nun auch ihn selber wieder in ihre Verschlingungen zieht, ohne daß er sich dessen deutlich bewußt wird. Das Beste in ihm, jener immer vorwärts treibende Drang, der nie befriedigt ist, immer noch Höheres, Besseres erstrebt, artet hier aus in schrullenhaften Eigensinn einer durch Erfolg verwöhnten Herrschernatur: Mephisto weiß sehr wohl, wie es ihn reizen muß, wenn er ihm grade in diesem Augenblick die Größe seiner Erfolge vor die Seele stellt:

„So sprich, daß hier, hier vom Palast
Dein Arm die ganze Welt umfaßt.
Von dieser Stelle ging es aus,
Hier stand das erste Bretterhaus;

Ein Gräbchen ward hinabgeritzt,
Wo jetzt das Ruder emsig spritzt.
Dein hoher Sinn, der Deinen Fleiß
Erwarb des Meers, der Erde Preis"

weiß, daß das kleine Staubkörnchen des Nichterfüllten ihm das Auge trübt für den Genuß dessen, was er erreicht:

„Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
Verderben mir den Welt-Besitz.
Dort wollt' ich, weit umher zu schauen,
Von Ast zu Ast Gerüste bauen,
Dem Blick eröffnen weite Bahn,
Zu sehn, was alles ich getan,
Zu überschaun mit einem Blick
Des Menschengeistes Meisterstück,
Betätigend mit klugem Sinn,
Der Völker breiten Wohngewinn.

So sind am härtsten wir gequält
Im Reichtum fühlend was uns fehlt.
Des Glöckchens Klang, der Linden Duft
Umfängt mich wie in Kirch' und Gruft.
Des allgewaltigen Willens Kür
Bricht sich an diesem Sande hier.
Wie schaff' ich mir es vom Gemüte!
Das Glöcklein läutet, und ich wüte."

Die ganze Tragik der gewaltigen Herrschernatur, die am Widerstand der Kleinheit und Kleinlichkeiten sich wund

und müde gearbeitet hat und selbst fühlt, wie ihr durch diese feindlichen, aber an sich nicht bösartigen Elemente die Reinheit des Willens getrübt wird, kommt in Fausts Worten zum Ausdruck:

„Das Widerstehn, der Eigensinn
Verkümmern herrlichsten Gewinn,
Daß man zu tiefer grimmiger Pein,
Ermüden muß gerecht zu sein."

So ist der Befehl schnell entlockt, der keine Schuld will und doch die Schuld schafft, die auf den Urheber zurückfällt, weil er die Ausführung in die Hände des Verderbers gelegt hat.

Dem zweiten Akt würde die Szene „Tiefe Nacht" entsprechen. Wieder einsetzend mit dem vollsten, jubelndsten Akkord glücklicher Weltanschauung in dem Liede des Türmers, einer Weltanschauung, die Zug für Zug der eigensten Goethes entspricht, der ja von sich selbst sagt: „Ich hatte stets Lust, selbst gut zu sein und andere gut zu finden":

„So seh' ich in allen
Die ewige Zier,
Und wie mir's gefallen
Gefall' ich auch mir.
Ihr glücklichen Augen
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön!"

Nun die grellste, — dramatisch höchst wirksame, in eigentümlicher Technik eingeführte — Dissonanz, hervorgerufen durch die Schuld:

„Nicht allein mich zu ergetzen
Bin ich hier so hoch gestellt;
Welch ein greuliches Entsetzen
Droht mir aus der finstern Welt!“

Wir sehen die schuldige Tat mit den Augen des Schuldlosen, während der eigentlich Schuldige in ahnungslosem Optimismus, weil er den Umfang des Unglücks nicht kennt, die Rolle mit dem Türmer tauschend auch hier nur die „ewige Zier“ sieht:

„Ein Luginsland ist bald errichtet,
Um ins Unendliche zu schaun.
Da seh' ich auch die neue Wohnung
Die jenes alte Paar umschließt,
Das, im Gefühl großmütiger Schonung,
Der späten Tage froh genießt.“

Und nun die Peripetie durch Mephistos Botschaft:

„Verzeiht! es ging nicht gütlich ab.
Wir klopften an, wir pochten an,
Und immer ward nicht aufgetan;
Wir rüttelten, wir pochten fort.
Da lag die morsche Türe dort;
Wir riefen laut und drohten schwer,
Allein wir fanden kein Gehör.
Und wie's in solchem Fall geschicht,
Sie hörten nicht, sie wollten nicht;

Wir aber haben nicht gesäumt,
Behende dir sie weggeräumt.
Das Paar hat sich nicht viel gequält,
Vor Schrecken fielen sie entseelt.
Ein Fremder der sich dort versteckt,
Und fechten wollte, ward gestreckt.
In wilden Kampfes kurzer Zeit,
Von Kohlen, rings umher gestreut,
Entflammte Stroh. Nun lodert's frei
Als Scheiterhaufen dieser drei."

und der Fluch über den unbesonnenen wilden Streich und seine Urheber:

„Wart ihr für meine Worte taub!
Tausch wollt' ich, wollte keinen Raub.
Dem unbesonnen wilden Streich,
Ihm fluch' ich! teilt es unter euch!"

Darauf die höhnisch bittere Resonanz uralter Erfahrungsweisheit, seit es Herren gibt und Diener:

„Das alte Wort, das Wort erschallt:
Gehorche willig der Gewalt!
Und bist du kühn und hältst du Stich,
So wage Haus und Hof — und dich,"

Schuld und Fluch auf ihn selbst zurückschiebend, der zwar Tausch wollte, aber keinen Raub, aber mit dem Tausch Räuber und Mörder betraute. Und nun ist eine solche Prägnanz der tragischen Situation erreicht, das ganz von selber, wie mit Naturnotwendigkeit die inneren Vorgänge zum Bilde werden:

„Die Sterne bergen Blick und Schein,
Das Feuer sinkt und lodert klein;
Ein Schauerwindchen fächelt's an,
Bringt Rauch und Dunst zu mir heran.
Geboten schnell, zu schnell getan! —
Was schwebet schattenhaft heran?"

Die vier grauen Gestalten, die Verkörperung der Gewalten, die die innere Freiheit und die innere Freudigkeit der menschlichen Seele lähmen und ersticken, die Verkörperung dessen, was das Leben schwer macht, Mangel, Schuld, Sorge und Not, wie herbeigelockt durch die Witterung eines ihnen bereitstehenden Opfers, nahen sich; es gilt einen Menschengeist in Fesseln zu schlagen.

Aber dem Mächtigen vermögen drei von ihnen nichts anzuhaben; ihn kümmert nicht Mangel nicht Not, und selbst die Schuld pocht an das verschlossene Tor des Allgewaltigen, der keinen Richter über sich hat und anerkennt, vergebens.

Nur die Sorge hat Gewalt über ihn, und die Sorge macht von ihrer Gewalt Gebrauch.

Diese Szene, wo aus den Gedanken, den grübelnden Gedanken des Faust sich vor unseren Augen das Gespenst der Sorge verdichtet zu einer körperlichen Erscheinung, die grauliche Zwiesprach hält mit dem einsamen Menschen, der in seinen Zweifeln ihr wehrlos gegenübersteht, gehört zu dem Größten, was symbolische Dichtung je geschaffen, eben weil die symbolische Erscheinung geradezu aus den Worten uns entgegenwächst. Zugleich aber ist diese

Szene, deren Stimmungsgewalt sich keiner entziehen kann, diejenige, die in ihrer Bedeutung für die Faustidee am meisten zu fragen und zu denken gibt, und die gerade neuerdings doch durch die sehr fein und geistreich ausgesonnene, und doch meiner Überzeugung nach grundfalsche, Goethes Gedanken Gewalt antuende Erklärung Hermann Türcks in einer neuen Beleuchtung gezeigt worden ist.

Der kurze Monolog ist der Ausgangspunkt:

„Faust (im Palast). Vier sah ich kommen, drei nur gehn,
Den Sinn der Rede konnt' ich nicht verstehn.
Es klang so nach, als hieß es — Not,
Ein düstres Reimwort folgte — Tod.
Es tönte hohl, gespensterhaft gedämpft."

Hier ist der entscheidende Augenblick.

Ist dies der Wendepunkt, wo Faust auch die letzten Schlacken verworrenen Menschentums ausschmilzt, und wo in einer scheinbaren Vernichtung die Seele wahrhaft frei wird zum Höchsten? oder bricht er hier dicht vorm Ziel schmählich zusammen, unterliegt der Erde Gewalten, denen er bisher getrotzt, wird sich selber untreu bis zur albernen Narrheit, daß er, der bisher den Geist aufs Ewige, Unendliche gerichtet hielt, den nichts befriedigen konnte, nun in der Entwässerung eines Sumpfes das höchste Ideal erblickt und so greisenhaft kindisch tatsächlich den Teufel die Wette gewinnen läßt, die dieser eigentlich schon verloren hatte?

Diese letzte Auffassung ist die von Türck vertretene, sehr fein und geschickt verteidigt, aber aus einer solch verfehlten Grundanschauung von Goethes Wesen herausgekünstelt, daß es doch unbegreiflich ist, wie diese geistreiche Spielerei, die den ganzen Faust schließlich zur Farce macht, Menschen, die ihren Goethe wirklich kennen, haben ernsthaft nehmen können. Ich will mich hier auf eine Polemik im einzelnen nicht einlassen. Ich muß mich begnügen, meine Deutung zu geben, und es dem Urteil des Lesers überlassen, ob sie überzeugend aus der Dichtung herausgewachsen erscheint.

Also: *Faust auf der Höhe des Schaffens, in großer Kulturarbeit rein und uneigennützig wirkend über sein einstiges Ich herausgewachsen, wird plötzlich getroffen durch ein einzelnes Menschenschicksal, dessen Untergang er verschuldet. Und was er in dieser großen positiven Kulturarbeit vergessen, das Verhältnis von Mensch zu Mensch, das Allereinfachste und Allernatürlichste, auf dem sich alles aufbaut, tritt ihm in seiner Größe und seiner Tragik entgegen. Er fühlt es, wie weit er noch vom höchsten Ziel, das Leben in seiner Tiefe zu erfassen, entfernt ist, wie gerade durch das Schweifen ins Übersinnliche, durch den Bund mit den wider die natürliche Ordnung verschworenen Gewalten, auch seinem Schaffen das*

Beste fehlt, daß auch er erst „entstehen" muß, frei werden von dem, was, indem es ihn über die Naturgesetze emporzuheben scheint, ihn zugleich ausscheidet aus dem großen organischen Zusammenhang, in dem seine Aufgabe zu erfüllen, doch sein höchstes Ziel ist:

„Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft,
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen;
Stünd' ich Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.
Das war ich sonst, eh ich's im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte."

In dem Augenblick aber, wo er freiwillig der egoistischen Sonderexistenz, die ihn, im Bunde mit geheimen Mächten, von der Menschheit trennt, entsagt, erscheint ihm dieses Hineinziehen des Gespenstischen in das natürlich organische Leben nicht nur widersinnig, sondern auch töricht.

„Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll
Daß niemand weiß, wie er ihn meiden soll."

In demselben Augenblick aber auch, wo er nichts weiter sein will als natürlicher Mensch, scheint er auch wieder untertan den Gewalten, unter denen der Mensch leidet: Die Sorge tritt über die Schwelle.



Er fühlt sie, er sieht sie, als etwas Feindliches, aber er ist entschlossen, ihm gegenüberzutreten, ohne Zauberspruch, nur als Mensch: „Nimm dich in acht und sprich kein Zauberwort."

Und nun beginnt der Kampf zwischen Faust, der nichts weiter sein will als ganzer Mensch, mit der Sorge, die den Menschen als ihr verfallen betrachtet.

„Hast du die Sorge nie gekannt?"

Nein, in dem Sinne, wie es die meisten fassen, als Fessel bei der Betätigung seines freien Willens hat er sie nicht gekannt, seit er aufhörte nur Mensch zu sein, seit er mit der Magie den Bund schloß.

In der nun folgenden Selbstcharakteristik, in der Türck eine greisenhafte Impotenz sieht, die auf das Höhere verzichtet, ist das ganze Lebensbekenntnis Goethes und zugleich das Geheimnis der inneren Befreiung, die Goethe Italien dankte, hier für Faust enthüllt:

„Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm!"
„Er wandle so den Erdentag entlang;
Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang,
Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er! unbefriedigt jeden Augenblick."

Aus dieser inneren Freiheit heraus, die er sich erkämpft hat, fühlt er sich jetzt auch gefeit gegen die Sorge:

„Unselige Gespenster! So behandelt ihr
Das menschliche Geschlecht zu tausend Malen;
Gleichgültige Tage selbst verwandelt ihr

> In garstigen Wirrwarr netzumstrickter Qualen.
> Dämonen, weiß ich, wird man schwerlich los,
> Das geistig-strenge Band ist nicht zu trennen;
> Doch deine Macht, o Sorge, schleichend groß,
> Ich werde sie nicht anerkennen."

Und wenn ihn jetzt auch die Sorge anhaucht mit den Worten:

> „Erfahre sie, wie ich geschwind,
> Mich mit Verwünschung von dir wende!
> Die Menschen sind im ganzen Leben blind,
> Nun, Fauste! werde du's am Ende"

so bedeutet das keinen Sieg über den inneren Menschen Faust; sie zwingt nur das Körperliche, die äußere Erscheinung. Der Geist widersteht und triumphiert, der Geist, der frei geworden ist von den Fesseln der Magie, der Mensch, der durch den Geist in sich das Körperliche überwindet:

> „Die Nacht scheint tiefer, tief hereinzudringen,
> Allein im Innern leuchtet helles Licht!"

Während also der erwähnte Erklärer diese innere Erleuchtung, die über den Zusammenbruch des Körpers triumphiert, dies Herrwerden über das Niedrige, nicht durch eine von außen künstlich herbeigezogene Kraft — Magie — sondern durch die höchste Anspannung der angeborenen und eingeborenen schöpferischen Willenskraft, als den Anfang einer geistigen Verblödung, als einen Rückfall in das allgemeine Menschenlos, als eine Absage an seine

bisherigen höchsten Ideale, die ihm die Sorge ablockt, betrachtet, sehe ich hier den Höhepunkt.

In diesem Augenblick ist Faust aus eigner Kraft in den Kern jener schöpferischen Natur eingedrungen, aus der in der ersten Szene ihm durch den Erdgeist eine Offenbarung ward, die er damals nicht zu fassen imstande war:

„In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall ich auf und ab,
Wehe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit,
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.“

Diese Offenbarung, die Faust damals nur als die eines „geschäftigen“ Geistes zu ahnen verstand, klingt jetzt aus reifster Erkenntnis ihres Wesens ins Menschliche übersetzt, als ein Triumphlied der Befreiung der an die Materie gebundenen menschlichen Seele durch die schöpferische Tat aus den Worten:

„Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errungene;

Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das Letzte wär' das Höchsterrungene.
Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.
Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschießen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen.
Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn. —
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick."

Wer hierin eine greisenhafte Abirrung vom höchsten, selbstgesteckten Ziel erblickt, wer meint, Goethe wolle hier-

mit beweisen, daß Faust hierdurch zum „Wurmhaften der menschlichen Existenz" hinabgesunken sei, der mag das ja aus seiner Auffassung vom Wesen des Genies geistreich begründen können, nur darf er sich nicht unterfangen, uns das als Goethes Plan und Absicht unterzuschieben.

Und in diesem Zusammenhang sei auch noch einmal an die früher zitierte Äußerung Goethes aus Italien erinnert. „Ich habe glückliche Menschen kennen lernen, die es nur sind, weil sie ganz sind. Auch der Geringste, wenn er ganz ist, kann glücklich und in seiner Art vollkommen sein. Das will und muß ich nun auch erlangen, und ich kann's, wenigstens weiß ich, wo es liegt und wo es steht .... Ich bin mir selbst wiedergegeben."

Daß Mephisto diese innere Freiheit Faustens nicht begreift, und daß er infolgedessen glaubt, gesiegt zu haben, ist natürlich kein Beweis des Gegenteils.

Und schließlich, wenn Türck betont, daß Faust also die Wette verliere, aber am Ende trotzdem gerettet werde, „weil er bis zu dem Augenblick, in dem er von der Sorge, der Vorläuferin des Todes, übermannt werde (das wird er ja aber nicht!) stets im tiefsten Innern dem ewigen Sein zugewandt geblieben war, unablässig, wenn auch unbewußt, dahin strebend und darum bei keinem endlichen Gut beharrend, kein endliches Gut zu seinem Idol machend," so erscheint mir das ebenso wie die

sich daran schließenden Bemerkungen über die Entelechie, d. h. Fausts Unsterbliches, das gerettet wird, ungeheuer gekünstelt und willkürlich — namentlich wenn man einmal sich der Worte Gott Vaters im Prolog im Himmel erinnert — „und steh beschämt, wenn du bekennen mußt, ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges stets bewußt." und zweitens der Äußerung Goethes zu Eckermann am 30. Juni 1831, wo er die Worte:

„Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben Teil genommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen"

als den Schlüssel zu Fausts Rettung bezeichnet und hinzufügt: „In Faust selber eine immer höhere reinere Tätigkeit bis ans Ende und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe."

Vor allem muß immer wieder Eins betont werden: Gerade an dem Höhepunkt der Dichtung ist, je weiter das Werk vorrückt, das Schicksal Faustens nicht Spiegel einer Einzelerscheinung eines Genies, sondern eines Menschheitserlebnisses.

